MUZYKA POLSKA

III
DWUMIESIĘCZNIK
1936

T R E Ś Ć:

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ" UKAŻE SIĘ WE WRZEŚNIU 1936 R.

PRENUMERATA: zł. 10.— rocznie; zł. 5.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 2.—.

Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1936 Rocznik III	Maj - Czerwiec	ZESZYT III (XI)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7, m. 22,
TELEFON 2.18.16, P. K. O. 18.670

Dr. Henryk Opieński

ZNACZENIE STOWARZYSZEŃ CHÓRALNYCH DLA OGÓLNEJ KULTURY MUZYCZNEJ

Stowarzyszenia chóralne w Polsce przedwojennej inne miały, niż dzisiaj, znaczenie. Społeczno-patrjotyczne ideały, które przyświecały ich działalności, nie mogły mieć wpływu na poziom pracy artystycznej, która też wskutek tego nie zawsze stawała na wysokości zadania. Tak było przedewszystkiem w zaborze pruskim, gdzie zrzeszanie się w organizacje śpiewawacze i śpiewanie po polsku było w pierwszym rzędzie (a zupełnie słusznie) uważanem za jedną z bardzo ważnych dźwigni ducha narodowegc. — Kroniki przedwojenne naszych towarzystw chóralnych, tak w zaborze pruskim jak rosyjskim, obfitują we wspomnienia wykrętnych podstępów, skierowanych ku oszukiwaniu niemieckiej lub rosyjskiej policji i cenzury. Zjazdy śpiewacze, o ile były dozwalane, stawały się nie tylko „Świętem pieśni polskiej", ale zarazem, w szatę artystyczną obleczonym, przeglądem sił organizacyjno - patrjotycznych. — To też władze administracyjne państw zaborczych szykanowały te zjazdy w sposób bezwzględny: z pozorem legalności w zaborze pruskim, przez brutalne zakazy w zaborze rosyjskim. Mimo to, dzięki duchowi, jaki panował w ówczesnych Lutniach, Echach i Lirach oraz dzięki względnej swobodzie politycznej w zaborze austrjackim, sztuka śpiewu chóralnego stawała się ważną pozycją w dobytku kulturalnym nieistniejącej politycz-

nie Polski. Z okresem tym są też niepodzielnie związane zasłużone nazwiska P. Maszyńskiego, Z. Noskowskiego, Jana Galla, B. Dembińskiego, Cetwińskiego i innych mniej głośnych kompozytorów i kapelmistrzów.

Bujny rozkwit muzyki instrumentalnej w początku XX-go wieku osłabił u młodszego pokolenia naszych muzyków zainteresowanie twórczością chóralną i stowarzyszeniami, które ją pielęgnowały; ten brak dał się odczuwać silnie na ziemiach zaboru pruskiego, gdzie ze znakomitą i sprężystą organizacją chórów rzadko kiedy harmonizowała ich artystyczna wartość. Dopiero od czasu, kiedy w wolnej Polsce zbliżyli się do tych zorganizowanych związków zawodowi muzycy i kapelmistrzowie, kiedy twórczością chóralną zainteresowali się kompozytorzy młodszego pokolenia o poważnej wiedzy i wyrobionym smaku, poziom artystyczny owych licznych kół śpiewaczych w Wielkopolsce, Śląsku i na Pomorzu podniósł się w sposób imponujący. Utworzenie Zjednoczenia Związków Śpiewaczych całej Polski przyczyniło się znowu do podniesienia i pomnożenia życia prowincjonalnych zespołów chóralnych w tych dzielnicach Polski, które przedtem, poza doskonałymi zespołami w stolicy czy w Krakowie, nie posiadały podobnej, jak zachodnia Polska, organizacji związkowej.

Zapowiedziany na koniec czerwca r. b. Wszechpolski Zjazd Związków Śpiewaczych będzie niewątpliwie imponującą manifestacją rezultatów artystycznych, do jakich doprowadzona została praca naszych chórów w ostatniem piętnastoleciu; ci, którzy mieli sposobność słuchania popisów na wszechsłowiańskim zjeździe śpiewaczym w Poznaniu (w 1929 roku), będą też mogli sprawdzić postępy w naszych chórach z ubiegłych lat siedmiu. Oddając należny hołd zasługom naszego śpiewactwa, sprobujmy jednak wyjść poza sferę zainteresowań organizacyjnych (mówiąc nawiasem bardzo dobroczynnie wpływających na nasze polskie, mało podatne do wszelkiej subordynacji, charaktery) — a nawet zostawmy na boku sprawę zainteresowań wokalno - twórczych i artystyczno - interpretacyjnych a zapytajmy, w jakiej formie powinien się objawić rezultat bujnego rozwoju śpiewactwa naszego w stosunku do ogólno-polskiej kultury muzycznej. — Narzuca się bowiem kwestja następująca: jeżeliby ten, jaknajbardziej imponujący organizacyjnie, a zadowalniający artystycznie rozwój miał się ścieśniać i ogra-

niczać na samym kulcie pieśni zbiorowej, o ile by się miał wyrabiać pewien „partykularyzm" w tym właśnie zakresie, to polscy muzycy mieliby prawo zapytać, czy te tysiączne śpiewające rzesze spełniają cały swój obowiązek wobec Sztuki Polskiej. Istnieje bowiem, przeważnie pomiędzy amatorami, ten rodzaj zapalonych adeptów, którzy sztukę muzyczną miłują bardzo, ale tylko wówczas, skoro oni sami, lepiej czy gorzej, ją wykonują... W mej długoletniej praktyce obserwacyjnej miałem sposobność niejednokrotnie zauważyć to zjawisko wśród chórzystów - amatorów, że ciekawość słuchania produkcji innego, niż własny, chóru objawia się u nich tylko na tle rywalizacyjnym, to jest — kiedy chodzi o zawody konkursowe. Słuchanie dla przyjemności słuchania, dla chęci poznania jakiegoś nowego utworu, a tem bardziej słuchanie innego rodzaju muzyki, niż chóralna, należy wśród śpiewaków naszych do rzadko spotykanych objawów. O wyjątkach oczywiście nie mówię.

I to jest właśnie sprawa, nad którą się zastanowić należy.

Pierwszorzędne, a choćby tylko dobre śpiewacze zespoły są niewątpliwie bardzo poważną pozycją w bilansie naszego artystyczno-kulturalnego dobytku — ale od tych zasłużonych dla sprawy śpiewaczej amatorów, chcielibyśmy żądać jeszcze czegoś więcej dla dobra całokształtu naszej artystycznej kultury, chcielibyśmy wzbudzić w nich szersze pragnienia. Bo z jednej strony — rozszerzenie horyzontu artystycznych zamiłowań śpiewających chórzystów może wpłynąć bardzo dodatnio na ich zapał do pracy, zwiększając zrozumienie i odczuwanie różnorodnych odcieni piękna w Sztuce, z drugiej strony — może mieć ważne znaczenie praktyczne; nie ulega bowiem wątpliwości, że z innym duchem i z innem zrozumieniem stylu będzie śpiewał oratorjum Händla, czy kantatę Bacha śpiewak-amator, który nie zaniedbał sposobności słuchania instrumentalnych kompozycyj tych twórców, i który dzięki temu słuchaniu poznał je i polubił, niż ten, dla którego ta muzyka, którą mu śpiewać każą, będzie w całokształcie swego stylu zupełnie obcą. A pozatem wyłania się strona praktyczna: gdyby liczna rzesza śpiewających w chórach amatorów posiadała szeroko rozwinięte zamiłowanie do muzyki instrumentalnej, mniej świeciłyby pustkami nasze koncerty symfoniczne.

Bo zapytajmy, czy z pokaźnej, chyba do tysiąca sięgającej

liczby chórzystów amatorów, z których rekrutują się warszawskie męskie i mieszane chóry, dużo uczęszcza na koncerty symfoniczne i na operę? Wartoby przeprowadzić podobną statystykę. A jeżeli jest wysoce pożądanem, aby muzycy-instumentaliści interesowali się produkcjami chórów — o tyle należałoby gorąco sobie życzyć, aby śpiewaków zajęła muzyka instrumentalna; zwłaszcza jeżeli chodzi o dzieła polskich kompozytorów. Bo piękne słowa poety: *„Sobie śpiewam a muzom, bo któż jest na ziemi, coby uszy napełnić chciał pieśniami memi...“* słowa, mogące służyć za motto przeważnej liczbie naszych twórców, stają się dzisiaj okrutną rzeczywistością, którą ilustrują: puste sale koncertowe, przerzedzona klientela kupujących nuty i wogóle bezmiernie ciężkie warunki pracy artysty. Jakże byłoby to pięknie, gdyby z naszych licznych chórzystów-amatorów stworzyły się kadry koncertowej publiczności, aby to oni powiększyli liczbę tych, rzadkich dzisiaj, w dobrym stylu dyletantów, których istnienie jest niezbędne dla podtrzymamania artystycznego życia. Niechby śpiewactwo polskie, w pełnym rozkwicie swego rozwoju, pomyślało nad tem, że rozszerzając swe horyzonty i zamiłowania — niejako na marginesie swej śpiewaczej pracy—może spełnić tę zaszczytną pomocniczą rolę z wielkim dla siebie i dla kultury narodowej pożytkiem.

Adolf Chybiński

DO GENEZY „HARNASIÓW" KAROLA SZYMANOWSKIEGO

(„Epizody z życia wielkiego artysty").

Najmłodszej rdzennej Polsce w muzyce
poświęcam.

I.

Przed mniej więcej dziesięciu laty można było w różnych czasopismach czytać wiadomość o powstającym balecie K. Szymanowskiego, opartym o życie, tańce i muzykę górali tatrzańskich. Podawano nawet tytuł baletu: „Janosik". Tytuł ten jednak zmienił kompozytor na inny: „Harnasie". I słusznie,

bo balet jego nie ma w rzeczywistości nic wspólnego z legendarnym Janosikiem, wspólnym bohaterem Podhala, Spisza, Liptowa i Orawy, opiewanym przez lud i przez wszystkie niemal sztuki piękne. Balet Szymanowskiego zajmuje się — „janosikami" już legendarnemi, ale łatwo mogącemi znaleźć swój obraz w żywych, jeszcze spotykanych postaciach, zdolnych do wypitki i wybitki, do tańca i do bohaterstwa. Nazwał je kompozytor na dawny sposób „harnasiami", według starego słownictwa podhalańskiego, znanego nam dobrze z arcydzieł Kazimierza Tetmajera.

Każdy z nas, którzyśmy przywiązali się do żywego i do literackiego „Skalnego Podhala", tęskni lub tęsknił w wyobraźni do wielobarwnej, wspaniałej przeszłości Podtatrza, z jego bujnem życiem i umiłowaniem najzupełniejszej swobody, na tle najpiękniejszej przyrody polskiej, pełnej silnych kontrastów, jak wiosna górska, gdy tam, w górze, zima bieli jeszcze poszarpane szczyty, a tu, na dole, spod nóg już wyrastają ze świeżej zieleni barwiste kwiaty we wszystkich kolorach. Dzieło Szymanowskiego jest gotowe od ośmiu lat. Z roku na rok czekaliśmy — daremnie — na zapowiadane tyle razy wykonanie „Harnasiów" w Warszawie. Czekaliśmy zwłaszcza my, nas kilku, którzyśmy wraz z ich twórcą tworzyli — według żartobliwego wyrażenia Szymanowskiego — coś w rodzaju „Pogotowia ratunkowego kultury górskiej" i którzyśmy wraz z nim, w świeżo odrodzonej Polsce, „przeżywali drugą młodość" w najpiękniejszym zakątku górskim, przyjaźniąc się z ludem Podhala, chłonąc jego sztukę z racji artystycznych czy naukowych zainteresowań, biorąc udział w jego życiu i w jego zwyczajach, których może formę, lecz nie treść i nie znaczenie jest zdolne zauważyć oko wynaturzonego „cepra".

Dla przyszłego monografa życia i twórczości Szymanowskiego, warto może zanotować szereg szczegółów, pozostających w związku z genezą „Harnasiów".

W swoich wielu, dalekich i częstych podróżach po Europie i poza nią stracił był Szymanowski bezpośredni i bliski związek z polską muzyką ludową, mając natomiast wielokrotną możność poznania muzyki ludów prymitywnych i egzotycznych, muzyki, która najniewątpliwiej wzbudziła w nim refleksje na temat pierwotnej muzyki słowiańskiej, w łączności zaś z nią — polskiej. Oznaczało to silny, stanowczy przełom w jego ewo-

lucyjnym typie twórczym, przełom, nie zaznaczający się tylko w zewnętrznych formach jego bogatego życia twórczego, lecz sięgający do podstaw. Ta zmiana postawy wobec problematów tak zasadniczych przypadła na czas wielkiej wojny światowej i na lata najbliższe, w których wypadło mu opuścić sowiecką Ukrainę i obrabowaną, zniszczoną rodzinną Tymoszówkę, gdzie „wywłaszczono" go z tylu rękopisów jego dzieł.

Zatrzymał się we Lwowie (1921) w przejeździe do Warszawy. Odnowiły się dawne przyjaźnie i znajomości. Było dużo muzykowania, dopytywania się o nowe kompozycje, dużo wymiany myśli. Wypłynęła, bo wypłynąć musiała już wówczas coraz bardziej aktualna sprawa folkloru muzycznego w stosunku do twórczości. A że zajmowałem się wówczas studjami nad kulturą muzyczną Podhala, więc też nie obeszło się bez zwrócenia uwagi na prymitywizm i swoistość cech muzyki naszego Podtatrza. Jedna z „Sabałowych nut", podana z towarzyszeniem prymitywnej harmonji, zresztą tylko na dwóch tonach opartej, zwróciła swą tonalną odrębnością szczególną uwagę Szymanowskiego. Kazał ją sobie powtarzać. Przechodziliśmy do innych melodyj, ale wracaliśmy do niej. Powtarzałem jej motywy, tak archaiczne, tak silne w swej pierwotnej „barbarzyńskiej" prostocie, tak do niczego znanego niepodobne. Powtarzałem je z tą myślą, że „może coś z tego wyniknie".

Tak padł pierwszy posiew, który, jak ziarnko, czekał na odpowiednią chwilę i odpowiednią rolę: na własne przeżycia kompozytora tam, skąd te motywy pochodziły, a więc na bliskie poznanie Podhala. Był to warunek nie dający się w niczem zmienić, warunek, którego nie mogą zastąpić nawet najsilniejsze wrażenia z dzieł literackich, choćby one były „Legendą Tatr" i „Skalnem Podhalem" w połączeniu z czułem spoglądaniem na Tatry i góralszczyznę. Tylko zżycie się z ludem było tu momentem decydującym. I tak rozpoczęło się od coraz częstszych przyjazdów na Podhale, a skończyło się obraniem Zakopanego na miejsce stałego pobytu.

Rozmiłował się w niem Szymanowski na dobre, tem bardziej, że wytworzyła się tam bardzo korzystna atmosfera artystyczna, wyreżyserowana umiejętnie i z fabułą przez ś. p. Karola Stryjeńskiego. Góralszczyzna miała wywołać nowy przypływ zainteresowań w sztuce i nauce. Rozrastało się coraz wspanialej Muzeum Tatrzańskie pod pieczołowitą opieką Juljusza

Zborowskiego. A kiedy Szymanowski wżył się w lud, zatęsknił za jego przeszłością (Tetmajer!). Gdy oprowadzaliśmy go po Muzeum Tatrzańskiem, widzieliśmy jego zaciekawienie każdym przedmiotem kultury góralskiej. Z każdego obrazka na szkle, z każdego zdobionego łyżnika czy czerpaka, pasa pasterskiego czy spinki lub sprzączki pragnął wyczytać coś z bajecznej przeszłości Podhala, gdy po niem jeszcze chadzali prawdziwi harnasie. Że śpiewy i tańce góralskie pociągały go najbardziej, to chyba jasne — ale zawsze w łączności z życiem ludu, z jego pięknemi i zawsze interesującemi typami, a przedewszystkiem z tym, który był dla nas wszystkich bez wyjątku muzyczną arką przymierza między dawnemi a nowemi czasy: ze ś. p. Bartusiem Obrochtą z Polan w Kościeliskach, największym muzykiem ludu podhalańskiego, tłumaczem jego duszy, wygrywanej na skrzypcach. Nie omijał Szymanowski żadnej sposobności, aby poznać muzykę góralską, graną czy śpiewaną, w jak najbardziej autentycznem brzmieniu. Gdy nadarzyła się sposobność otrzymania mojego zbioru melodyj góralskich, opartego o fonograficzne zdjęcia dokonane przez Juljusza Zborowskiego (po raz pierwszy w Polsce, a w każdym razie na Podhalu), skorzystał z okazji z zapałem artysty-etnografa. Umysł jego pracował nad tem, aby w tej muzyce dosłuchać się znowu tego, co w niej jest najstarsze, najbardziej swoiste, istotne.

Ale najważniejsze, decydujące było ciągłe stykanie się z ludem. Podziw dla tanecznej sztuki Podhalan przerodził się wreszcie w chęć napisania baletu góralskiego, rzecz jasna — baletu dalekiego od zdawkowego znaczenia tego słowa, od konwencjonalizmów treści, form i środków. Gruntowne przemyślenie tej sprawy mogło nastąpić tylko w wyjątkowych okolicznościach, a więc przez poznanie sztuki tanecznej Podhala, ale nie na „zamówienie", bo „zamówieni" górale tańczą szablonowo. Należało postarać się o takie momenty, w których życie i sztuka w cudowny sposób splatają się nierozdzielnie i dopełniają się wzajemnie, tworząc piękne, jednolite, zbiorowe dzieło.

Tych momentów nie zabrakło. Było ich nawet bardzo wiele. I tak wśród cudownej przyrody i w gronie ludzi rozumiejących góralszczyznę i znających jej życie i jej sztukę, odbywała się ta

jak najbardziej romantyczna projekcja „starodawnych czasów“ w rzeczywistość teraźniejszości.

II.

Bezksiężycowa noc letnia... Szereg wózków toczy się z turkotem ku Kościeliskom po dawno nienaprawianym gościńcu. Jedzie młoda góralszczyzna w towarzystwie literatury, plastyki, muzyki, nauki (bez ceprów, snobów i parasoli). Śpiewają bez przerwy, każdy wózek co innego. Zanoszą się od śpiewu. Wyskakują tylko luźne tony basetli, skrzypiec prawie nie słychać. Ciągłe fortissimo, śpiew coraz namiętniejszy, coraz dzikszy, coraz „fałszywszy“. Potworne barbarzyństwo! Wspaniałe barbarzyństwo! Ludzi nie widać, słychać tylko ich dusze. Huczy śpiewną pożogą czarny las przy drodze. Kłębi się czerń nocy i jaskrawe mijania się krzyków i melodyj. Zjazd w dół — i naraz ucisza się wszystko, jakby góry połknęły ludzi, konie, wózki. Skręcili w Dolinę Kościeliską, na starą drogę zbójnicką. Tam, głęboko w niej, jest schowana gospoda, tam się wytańczą. Już widać światełka. Jeszcze parę kroków.

Mąt się zrobił w tajemniczej dolinie. Napad czy co? Wystraszony brodaty gospodarz zniknął jak ów żydowski karczmarz w starogóralskiej powiastce. Wszyscy uczestnicy najazdu nocnego byli nastrojeni i tem różnili się od zawsze trzeźwego gospodarza. Światła pogasły.

Kilka soczystych przekleństw, dźwięk szyby i ogólny „redyk“ ku Zakopanemu, bo gdzież tańczyć? Znowu zmieszanie nocnego chłodu z gorącym nastrojem, ciszy nocy górskiej z szumem i hukiem potoku, ścigającego się z turkotem wózków, zawadzających o kamienne łby, ze śpiewami, hukaniami, rżeniem koni i piskiem dziewcząt. Każdy wózek jęczy od ścisku. „Przeżywa się drugą młodość“. Znowu dudni las galopadą wózków i rozśpiewaną wrzawą. Świeżo skoszone siano mąci zmysły swą mocną wonią, przenikającą ostre, chłodne powietrze, które spływa z Czerwonych Wierchów. Nie widać ich, ale czuje się ich pobliże. Czuwają. Wlecze się leśną drogą jakaś ledwie widoczna mara. Słychać tylko żarliwie wypowiadane słowa jakiejś zapóźnionej babiny: „Zdrowaś Marjo, łaskiś pełna“... „Nie bójcie się matko! — wio siwy!“

Minął las. Jeszcze kilometr pod górę i wreszcie zatrzymał

się pierwszy wózek. Jest tu znajoma, gościnna chałupa — z mocnemi podłogami. Serdecznie przyjmuje nas miły gazda, stary — ale młody. Kieszenie uwalniają się od szkła — i odrazu zabawa, taka sama jak inne, na Krzeptówkach czy Skibówkach, taka sama, a zawsze nowa, niby w tym samym nastroju, a zawsze w innym. Wkrótce już rządziła białą izbą taneczna zawierucha. Jeden tancerz lepszy od drugiego, każda tancerka wyśmiałaby baletnicę. Tańczy cała izba, tańczy podłoga, ściany i okna, wszystko zamienia się w ruch, rytm, tupot. Ludzie wychodzą z siebie. Już dobrze „przynapici", a nie wyglądają na „przynapitych", trzymają się w pięknej formie, tak pięknej, że co tu mówić o najbardziej zdyscyplinowanym balecie! Wielkie święto uciechy i tańca, „reszta" bowiem tylko „na codzień". Tańczą już kilka godzin i nie widać wyjścia z formy. Licytują się z kapelą Kościeliszczan, uczniów Obrochty w prostej czy bocznej linji. Każda nuta ta sama, a każda od nowa inna. I gazda nie próżnuje, staje nieco chwiejnie przed kapelą i śpiewa:

„Nie uwazuj na siwizne
Zagroj ino jak ci gwizne".

Szaro się robi na dworze. Chwila ciszy, przerwanej pianiem koguta i cyniczną piosenką zaśpiewaną od pola pod oknem:

„Kieby beło nie świtało
. . . .
Ale kogut zacon piskać
Zaceno sie dziywce ciskać".

Podjęli grajkowie tę frywolną melodję wśród chichotu dziewcząt i wytańczono się do reszty. Szybko zbliżał się ranek.

„Bęły jesce dwie flaski i kasi się popodziały" — zauważył chmurnie gazda. Podejrzenie padło na „kogosi". Wkrótce trybunał przeniósł się poza chałupę. Ciupagi oderwały się od „zbójnickiego" i zamieniły się w narzędzie sprawiedliwości. Rytm było słychać dalej, ale już nie taneczny. Zginął i on wśród smreków chwiejących się pod podmuchem orawskiego wiatru.

Niebawem słońce zapowiedziało się złotemi włóczniami, rzuconemi ponad Murań. Stożek Osobitej powlekał się uroczą patyną.

Nie każdy zapamiętał koniec zabawy.

— — — — — — — — — — — —

Gdzieś na Krzeptówkach... Późną nocą wtoczył się księżyc i oświetlił pokryte śniegiem szczyty. Złotawy pył przedarł się przez szarozieloną ciemnię wiosennej nocy. Wiatr, od gór idący, szuścił w młodej trawce i świeżem kwieciu, chwiejąc smrekami i bezlistnemi jesionami, sterczącemi na straży przed starą, odosobnioną chałupą. Tańczono w niej od wieczora. Orgja wesołości, tanecznego zapamiętania, kolorów, dźwięków, rytmów, dudnienia podłogi i basów, ostrego jęku skrzypiec, z których wyfruwały wartkie wstążki melodyj tanecznych. Trwało to już długo, bez końca.

Na uboczu, nad parowem z szumiącym potokiem, toczyła się w cieniu rozłożystego jaworu rozmowa jej i jego. Zaręczyła się z woli rodziców z bogatym gazdą, nawet młodym, ale pono „nicpotem". Jej podobał się inny, prawdziwy harnaś, król tańca, ale płony gazda. Hej, kieby to ino były „starodáwne casy"! Bogoc ostałby się na swojem bogactwie, a ona poszłaby jako „freirka" ze zbójnikami. Patrzy jej to z pięknych, ognistych oczu, z całej jej postaci, jakby zdjętej ze starego zbójnickiego obrazka na szkle malowanego. Dzisiaj „nieporada"!..

Zagrzmiała chórem od gościńca stara piosenka zbójnicka, jedna z „symfonicznych melodyj" przyszłych „Harnasiów":

> Podźmy chłopcy, podźmy zbijać,
> Bo nie momy za co pijać,
> Ej bo sie juz zacyna
> Bucyna ozwijać, bucyna ozwijać".

Ktoś spod chałupy odpalił:

> „Jo se pije dwa dni,
> Jo se pije trzi dni,
> Bo jo sie o dudki
> Nie trubuje nigdy".

Tańczono dalej. Dziewczyna zatańcowywała ból serca, król tańca zdawał się wbijać z pasją swe pięty w podłogę. Tańczono coraz zawzięciej. Mętnem okiem pozierał przyszły mąż.

Znowu skończyło się na załatwianiu dawnych i nowych nieporozumień. Ciupagi rozstrzygały. „Prawo myśliwskie krótkie": ktoś ustąpił („niéma sprawiedliwości na świecie, chéba

Bóg!"), a ktoś wrócił do tańca („jest sprawiedliwość na świecie").

I znowu słońce z ponad Murania spłoszyło sen nocy wiosennej.

Czas było na orkę, choć bruzdy na polach świeciły jeszcze resztkami śniegu.

— — — — — — — — — — — —

U stóp Gubałówki... Noc przeraźliwie ciemna. Dokoła chałupy same wyboje i dziury, niedaleko parów z poszarpanem dnem, po którem potok sepleni swą odwieczną gwarą. Pierwszym drużbą jest słynny kompozytor, sprawujący swój weselny urząd honornie, z powagą, serdecznością i nieporównanym wdziękiem. Samo dobrane towarzystwo: chłopi i artyści. Było też trochę snobów i ceprów, ale rychło wczas się ulotnili („koło tej chałupy jest strasznie"). Nasycili zresztą swą ciekawość: jak też to wygląda wesele, gdy młody człowiek z miasta żeni się z góralką? Ten młody człowiek był znanym literatem, a jego przyjaciele zajmowali pierwsze miejsca w literaturze, plastyce i muzyce.

Tak się złożyło, że tańczyli sami królowie tańca góralskiego, piękni jak młodzi apollinowie, szumni i bezwzględni. Dziewczęta szalały w kolorach i tanecznych arabeskach, falujących po izbie. Pod migocącym od pędu powietrza płomykiem lampy umieścił się w kącie sam Bartuś Obrochta ze swą kapelą, miotając najprawdziwszą orgją melodyj i harmonij, zawsze tych samych a ciągle zmiennych, jak powierzchnia potoku, którego szum dochodził przez otwarte okna do izby. Wszystko to razem było jakąś pogmatwaną a równocześnie wspaniale skomponowaną całością, w której bratał się dźwięk z barwą, linja z ruchem, człowiek z przyrodą. Nie wiadomo było czy patrzeć czy słuchać. Jedno dopełniało drugie. Czekaliśmy aż podłogi zawalą się pod uderzeniem tanecznej burzy, aż się rozstąpią ściany. Jak oni tańczyli! W jak pięknych formach! Nie na pokaz — z ochoty i namiętności, ujętej w nieskazitelnie piękne linje i ruchy. Na twarzach rysował się wyraz ludzi wyzbytych z trosk, które deptali w zapamiętałym tańcu. Wiedzieli, że za kilka godzin znowu zwalą się te same koszmary. Wszyscy rozumieli się doskonale, bo już dawno wyprali precz do pola codzienną pruderję. Za parę godzin i tak znowu maskę nałożą. Niknęły szybko konwencjonalne ścianki szklan-

ne, przez które spoglądali na siebie grzecznie górale i „panowie". Bo i ci pokazali, czego się nauczyli, ci... z „pogotowia ratunkowego kultury góralskiej". Z chochlikowatą gracją i lekkością krzesał „krzesanego" dyrektor słynnego muzeum regjonalnego, z janosikową sprężystością tańczył „zbójnickiego" autor „Bajdy o Niemrawcu". Nie brakło i solisty. Na werandzie przytupywał sobie z zamkniętemi oczami zamroczony geolog (świeć Panie nad jego duszą!), trzymając w podniesionej ręce — niby ciupagę — młotek geologiczny, którym dopiero co pukał w ściany Czerwonych Wierchów. Teraz, na pół we śnie tańczył „drobnego" w tempie majestatycznej sarabandy. Pokrzykiwał sobie „Wesoło chłopcy!", bo zdawało mu się, że to on wyczynia huragan tańca.

Niebawem znowu zadźwięczały ciupagi — jedne w izbie białej przy „zbójnickim", inne przy wymiarze sprawiedliwości gdzieś na podwórku chałupy, nad kłótliwym potokiem. Pośpieszył na rozejm geolog i przyszedł do względnej przytomności — w potoku. „Zaraz się domyśliłem, że to woda".

Ale nikt na to nie zwracał uwagi w roztańczonej izbie, gdzie pierwszy drużba i wielki kompozytor „przeżywał swą drugą młodość" i — uczył się czytać w duszach harnasiów, tańczących przy wtórze muzycznego piewcy ich dawnej sławy i wolności. Był w rozkosznym humorze, utrzymanym w pięknych, dystyngowanych a prostych i serdecznych formach. Miał dokoła samych tylko przyjaciół. Niekiedy tylko myśl jego zatrzymywała się gdzieś w przestrzeni, zapewne widząc już to, co miało się począć w niedalekiej przyszłości. Można to było wyczytać z jego spokojnych oczu, w których uśmiechała się radość muzycznego odkrywcy odwiecznych i na nowo odkrywanych skarbów ducha góralskiego.

Nowe burze tańca i pieśni zrywały się w chałupie i koło niej, niosąc się ku wyżynnym łąkom i polom Gubałówki, aby zniknąć w jej lasach.

Słońce wystrzeliło już wysoko ponad Granaty i Kosistą gdy „redykaliśmy się" ku „miastu", bogaci we wrażenia, jakich się nigdy nie zapomina. Odnawia je każde przypomnienie nuty góralskiej. Odnawia je nawet jeden dźwięk owczego dzwonka, wyczarowujący wizje dalekiej i niedalekiej przeszłości, która już nie wróci.

I tak narastały skarby, z których mieli powstać „Harnasie".

III.

W kilka lat po tym djonizyjskim roku odwiedziłem Szymanowskiego w jego warszawskiem mieszkaniu. Był wówczas magnificencją Akademji Muzycznej (świeć Panie nad jej pamięcią!). Jeden z kącików jego pracowni streszczał Podhale: fotografja ś. p. Bartusia Obrochty, gdy sobie „herbę" warzy w swojej izbie w Rostoce, drzeworyt Skoczylasa z harnasiami i tańczącą „freirką" i trzy dzwony krówskie czy owcze, instrumetny ważne w partycji „Harnasiów", leżącej właśnie na stole pracownianym razem ze szkicami ołówkowemi. Zaglądam do partycji na samym początku wita mnie *ten sam motyw góralski,* którym przed laty kusiłem Szymanowskiego we Lwowie („Pamiętasz? to ten lwowski..."). I dalej snują się góralskie motywy, nieraz w zupełnie wiernej postaci. Co chwilę wyzierają spośród rządków nut znajome postacie.

„Balet mój będzie prawie w całości folklorystyczny" — odzywa się kompozytor. Doskonale! Rzecz jasna — poznanie „Harnasiów" jako całości było mojem pragnieniem, którego ogromu nie mógłbym nawet w przybliżeniu określić. „Poznanie" — t. j. ogólne zorjentowanie się w dziele, zanim miała nastąpić jego realizacja na scenie lub przynajmniej w drukowanej partyturze. Wyjątki już dawniej poznałem, gdy w Zakopanem zastawałem Szymanowskiego przy sporządzaniu partycji, linjowaniu stron („inżynierska robota" — według jego wyrażenia).

Wieczorem uzyskałem możność usłyszenia „Harnasiów" w fortepianowej interpretacji kompozytora. Partycja to smukła, choć nieobszerna, ale od pierwszej do ostatniej strony zwarta, bogata i zapierająca oddech kalejdoskopowem tempem, w jakiem odbywa się lot tej orlej muzyki. Nie wszystko było możliwe do wykonania... dwoma rękami. Przypadła mi zaszczytna rola pomocnika, zadanie dość ciężkie: lewą ręką trzeba było wykonywać niskie głosy w basie, prawą zaś obracać karty partycji, i to w błyskawicznem tempie, poprostu w tempie „drobnego", „do wścieku" — jak mawiał ś. p. Bartuś Obrochta. To tempo jest, rzec można, jednym z elementów stylu tego dzieła.

— — — — — — — — — — — —

„Harnasie" rozpadają się na dwie części, dwa obrazy*), z któ-

*) W reżyserji paryskiej „Harnasie" rozpadają się na trzy obrazy.

rych pierwszy jest zatytułowany „Na halę“, a drugi „W karczmie“. Nie są to dwa akty, akcja bowiem stoi na drugim planie, lecz dwa obrazy z życia szumnych zbójników, harnasiów, juhasów, juhasek, baców, gazdów, gońców i grajków, tworzących malownicze tło dla muzyki. Oprócz nich pojawia się jeszcze jedna postać, jakby symboliczna: stary grajek góralski, bogaty w skarb „starych nut“, wcielenie tęsknoty za „starodáwnemi casami“. Zjawia się w każdym obrazie, jak zjawiał się zawsze Bartuś Obrochta, gdy kto chciał poznać „staroświeckie nuty“, „warte aby je w złoto oprawić“, ten Bartuś, którego słuchaliśmy godzinami i którego szanowaliśmy, jako najprawdziwszego artystę, piewcę duszy i przeszłości góralskiej. Zmarł honornie: nie w łóżku, lecz na polanie pod reglami, koło Krzeptówek, gdzie miał domostwo swoje Sabała-Krzeptowski. Miał ręce jakgdyby do gry na skrzypcach złożone, gdy go znaleziono nieżywego na Mraźnicy. Jemu to wystawił Szymanowski pomnik w swych „Harnasiach“, pomnik sławy i — wdzięczności.

Obraz pierwszy „Harnasiów“ rozpoczyna się od wygonu bydła na halę wśród czaru wiosny tatrzańskiej, gdy zieleń i kwiaty zaczynają gęsto pokrywać polany i hale, a pod rytmicznemi konturami turni lśni jeszcze ku słońcu śnieg w żlebiach i zagłębiach skalnych. Nawoływania, śpiewy i hukania, gra na gęślach i dudach, i symfonja dźwięków, któremi dzwonią owcze i krówskie dzwonki. Ciągnie się pochód, który namalował po arcymistrzowsku Kazimierz Tetmajer w swej nieśmiertelnej „Legendzie Tatr“, tak bardzo bliskiej „Harnasiom“. Przeszli, znikając za załomem, słychać ich jeszcze długo, wreszcie szum lasu zwiewa ich muzykę. Pozostaje młody góral i dziewczyna-orlica, naznaczona mu wbrew swej woli na żonę. Słychać nową muzykę: odzywa się marsz zbójnicki, któremu dziewczyna rada się przysłuchuje. Wchodzą harnasie-zbójnicy, wszak „już się zaczyna buczyna ozwijać“. Rozpalają ognisko i tańczą jak na zbójnickich obrazkach, na szkle malowanych.

Drugi obraz — to wesele w karczmie, zaloty i tańce obrzędowe. Niedługo jednak harnasie kazali czekać na siebie. Odbywa się zbójnicki napad na karczmę, robi się mąt, gasną światła, ze zbójnikami ulatniają się dziewczęta, a między niemi właśnie ta z pierwszego obrazu. O nią bowiem chodziło. Karczma pustoszeje, pozostaje w niej tylko ów stary grajek, który w świetle księżyca gra stare nuty góralskie, te same, które

wyczarowują „starodawne czasy" Podhala. Towarzyszy mu zdala spoza karczmy śpiew, kończący „Harnasiów". Kto śpiewa? O czem śpiewa? O tem, co już nie wróci?

Całość nie trwa nawet godziny. Ale nie mógłbym przytoczyć innego dzieła współczesnego o bardziej skondensowanej treści muzycznej. Przypominają się te lakoniczne w treści powiastki góralskie lub obrazki na szkle, opowiadające całe tomy tym, którzy umieją w nich czytać, lakoniczne i krótkie a tak treściwe, jak niejedna powiastka, niejeden dowcip, niejedno porzekadło góralskie, plastyczne w formie i treści, która trafia w sedno rzeczy, gdzie nie brakuje i nie zbywa ani jedno słowo. I takie są też tematy, taka melodyka „Harnasiów", przeważnie przytaczająca melodje lub motywy góralskie w zupełnie wiernej postaci, niekiedy tylko zlekka modyfikowanej lub stylizowanej, ale też i rozwijanej, zwłaszcza w II obrazie, do wielkich rozmiarów polifonji symfonicznej, porywającej swą witalną potęgą wyrazu, jakby apoteozującą i Tatry i Podhale w całym ich majestacie przyrody i ludu. Nawet tam, gdzie Szymanowski stwarza swoje tematy, jest to stylistycznie melodyka podhalańska, jest to ucieleśnienie „stylu góralskiego", stające godnie obok Tetmajerowskiej „Legendy Tatr" i „Skalnego Podhala", a szczęśliwsze i o wiele wyższe pod względem artystycznym niż to, co uczynili inni w zakresie swych sztuk.

W puch są rozbite wszelkie estetyczno-teoretyczne gadulstwa na temat dosłownego czy zmienionego przejmowania melodyj ludowych: „balet mój będzie prawie w całości folklorystyczny" — tak wypowiada się o nim sam mistrz. Jak plewy i wióra odpadają wymądralizowane doktrynki i sofizmaty na temat tonalnej i harmonicznej interpretacji melodyj ludowych: racja artystyczna każe im wystąpić w stroju durowym lub mollowym, średniowiecznym i nowożytnym, tonalnym i atonalnym. Jasny koloryt panuje nad całą partycją, gdyż należy do cech przeważających w muzyce Podhala. Jeszcze jedna sprawa „teoretyczna": „Harnasie" są muzyką najzupełniej współczesną. Ale chyba mało dzieł współczesnych tchnie tak zdecydowanie romantyczną nastrojowością, jak „Harnasie", zwłaszcza w swym wstępie i zakończeniu. Jest to bardzo „rzeczowa" muzyka, wolna od wszelkiej łezki i sentymentalizmu. Ale całość? To przecież romantyczna wizja przeszłości, podana w formie i środkach zupełnie współczesnych. Przedewszyst-

kiem panuje w partycji „Harnasiów" tak mistrzowska celowość środków i tak wspaniała harmonja między niemi a treścią i formą, że użycie w tym przypadku słowa „klasyczny" może jedynie określić wartość tego arcydzieła współczesnej muzyki polskiej, podniesionej przez Szymanowskiego, nie poraz pierwszy, do wyżyn sztuki wielkiej.

„Harnasie" — to łuk tęczy, spinający przeszłość z teraźniejszością.

— — — — — — — — — — — —

„Harnasiów" wystawiono dotychczas w Pradze i w Paryżu, wystawi je wkrótce Hamburg, a wyjątki z nich słyszała nawet Ameryka północna i południowa. Opera warszawska przez kilka lat zapowiadała ich wykonanie, potem nawet już przestała opowiadać te baśnie. Rzecz niepojęta!

I gdy myślimy nad tą niezrozumiałą kwestją, przypominają się zwykłe w takich razach słowa ś. p. Karola Stryjeńskiego: „Wiesz, takbym chciał kogoś wyonaczyć, tylko, że nie wiem kogo!"

Tadeusz Szeligowski

„HARNASIE" W PARYŻU.

Opera paryska posiada wyjątkowe stanowisko wśród teatrów muzycznych Europy. Coś w rodzaju „primus inter pares" — pierwszego wśród równych. Stanowisko to jest wynikiem różnorodnych czynników, wśród których snobizm nie odgrywa bynajmniej najmniejszej roli. Cokolwiekby się mówiło o tej instytucji — do dziś dnia noszącej historyczną nazwę Académie Nationale de Musique — znaczenie opery paryskiej posiada charakter uniwersalny: o wystawienie w operze paryskiej ubiegają się kompozytorzy różnych narodowości. O to samo walczył Wagner — mający już za sobą laury własnej ojczyzny — zmuszony szukać wkońcu protekcji Napoleona III.

Wobec tego znaczenia teatru paryskiego, tem więcej można było zrozumieć pewien niepokój, a jednocześnie duże zaciekawienie świata muzycznego Polski, spowodu zamierzonego wystawienia „Harnasiów". Utwór polskiego kompozytora miał się ukazać

w operze paryskiej poraz pierwszy od czasów jej założenia. Nazwisko polskiego twórcy poraz pierwszy ozdobiło afisz paryskiej opery. Dzień premjery „Harnasiów" ma prawo być uważany za jeden z ważniejszych, widomych znaków ekspansji kultury polskiej na Zachód.

„Harnasie" są znane w Polsce dość dobrze. Były wykonywane na wielu koncertach symfonicznych w różnych miastach; do popularności tej kompozycji przyczyniło się i Polskie Radjo — często zamieszczając „Harnasie" w swych programach. W redakcji symfonicznej „Harnasie" składają się z dwu części; druga jest napisana w formie wokalno-instrumentalnej, współuczestniczy tu chór i głos solowy. W tej formie kompletnej obraz drugi wykonuje się w Polsce niezmiernie rzadko. Brak chórów, stojących na poziomie wymagań muzyki Szymanowskiego, przeszkadza w usłyszeniu kompozycji in extenso. W operze paryskiej oczywiście chór był i śpiewał doskonale.

Muzyka „Harnasiów" — oparta o folklor góralski — wydobywa na światło dzienne prymitywizm melodyj tatrzańskich, pełny zakrzepłych archaizmów i barbaryzmów. Stylizacja Szymanowskiego nosi cechy wielkiego artyzmu. Materjał muzyczny jest doskonale przetworzony i przesiąknięty osobistą nutą kompozytora. Znając upodobania muzyczne francuzów, można było mieć pewne wątpliwości, czy muzyka „Harnasiów" przypadnie im do gustu. Francuski smak muzyczny stoi dość daleko od polskiego i często sprawia niespodzianki wielbicielom muzyki „środkowoeuropejskiej". Jednakże francuzi uszanują zawsze indywidualność. Odrębność stanowiska muzyki Szymanowskiego (na zachodzie znana szczególnie przez „Mity") podkreślił dobitnie jeden z najpoważniejszych krytyków paryskich — Vuiellermoz — w odczycie o twórczości Szymanowskiego. Prelegent dopatruje się w muzyce tego kompozytora szczytowego punktu rozwoju muzyki polskiej po Chopinie. Deklaracja tego czołowego dziś krytyka była dobrą wróżbą na najbliższą przyszłość, oznaczoną datą 27 kwietnia 1936 r.

Opracowanie tekstu scenicznego wyszło spod pióra kompozytora. Balet podzielono na trzy obrazy. Dwa pierwsze odpowiadają dwu częściom suity bez końcowego sola tenorowego, na którego tle rozwija się obraz trzeci, wprowadzony podobno na życzenie baletmistrza Lifara. Obraz trzeci jest stanowczo za krótki i de-

formuje w pewnej mierze piękną linję rozwojową obrazu drugiego, najbardziej zresztą tanecznego ze wszystkich. Sceny wesela, napadu harnasiów i porwania panny młodej tworzą treść drugiego obrazu. Muzyka osiąga tu maximum wyrazu dramatycznego — zamieszanie na scenie (bijatyka harnasiów z chłopami) potęguje wrażenie jeszcze bardziej. Gdy po bitwie i ucieczce zbójników zapanowała cisza nocy tatrzańskiej, solo tenorowe byłoby znakomicie wlało jeszcze odrobinę życia w zamierający zwolna nurt muzyki. Wydzielenie trzeciego obrazu z całości było natomiast słabo uzasadnione i scenicznie nietrafne.

Kompozycja tańców spoczywała w rękach Sergjusza Lifara. Człowiek ten jest pewnego rodzaju zjawiskiem w zakresie tańca. Fenomenalną sztukę Lifara trzeba zobaczyć, aby zrozumieć na czem ona polega. Składają się na nią: lekkość wprost niesamowita ,wdzięk, umiar, niezwykła ekspresja gestykulacji i wreszcie koncepcje jego tańca. Sztukę Lifara można bez przesady nazwać „poezją tańca". Z takiej reprezentacji baletu polskiego można było rzeczywiście być zadowolonym. Zwłaszcza, że Lifar przygotował widowisko pod względem stylowym niezwykle starannie. Dłuższy pobyt w Zakopanem uchronił Lifara od popadnięcia w silniejsze reminiscencje baletu Diagilewa, ciążącego dotąd nad baletem francuskim. Było to zadanie dla rosyjskiego baletmistrza trudne, dla „Harnasiów" zaś — niebezpieczne. Lifar mógł łatwo wpaść w krąg rosyjskich wpływów i zaprzepaścić dorobek kulturalny polski na rzecz rosyjskiego. Na szczęście reminiscencje były dalekie i widoczne tylko dla subtelnego oka. Rzecz inna, że styl polski w „Harnasiach" paryskich jeszcze się nie urodził. Może któraś z polskich oper zdobędzie się na wystawienie tego baletu i na jego tle spróbuje rozwiązania stylu baletu polskiego, który w pierwszej połowie XIX w. był jednak faktem, skoro nim się tak zachwycano.

Podkreślić należy staranność, z jaką przygotowano stronę muzyczną. Świetna orkiestra opery paryskiej grała znakomicie. Kierował nią kapelmistrz Gaubert, jeden z wybitniejszych dyrygentów opery. Chór był wyuczony doskonale i śpiewał wyśmienicie. W zakresie muzyki opera paryska w niczem nie uchybiła swym wspaniałym tradycjom.

Nad dekoracjami czuwała p. Lorentowiczówna. Wnętrze chaty góralskiej było pięknie skomponowane — zwłaszcza w kolorze.

Kostjumy śliczne i kosztowne stylizowały silnie strój góralski i były dalekie od Stryjeńskiej.

W ogólnym bilansie, polska muzyka dzięki „Harnasiom" stanęła mocną nogą w gmachu przy place le l'Opera. Niezwykle przychylne recenzje najpoważniejszych krytyków muzycznych Paryża świadczą o tem, że „Harnasie" są dziś poważną pozycją muzyki polskiej na terenie Paryża i Francji.

Paryż, w kwietniu 1936 r.

Stefan Kisielewski

O „WARTOŚCIACH SPOŁECZNYCH" W MUZYCE.

Sprawa t. zw. społecznych wartości w sztuce jest dzisiaj najbardziej może pasjonującym i aktualnym, wprost modnym problemem w kołach „awangardy" artystycznej. Dyskusje i spory między „społecznikami" i „autonomistami" toczą się wciąż, zarówno w druku, jak i na najróżniejszych zebraniach, odczytach dyskusyjnych, herbatkach etc. Chociaż wielokrotnie wysłuchiwałem namiętnych wypowiedzi i kunsztownych argumentacji, wygłaszanych w obronie koncepcji literatury i wogóle sztuki „tendencyjnej" (która to koncepcja przybyła do nas ze wschodu), to jednak nie sądzę, aby choć na chwilę mogły one zachwiać wprost instynktownym, głęboko wrodzonym każdemu prawdziwemu artyście poglądom na sztukę, któremu to poglądowi wyraz dał m. in. Karol Szymanowski w swej głębokiej książeczce: „Wychowawcza rola kultury muzycznej". Pogląd ten można krótko ująć w sposób następujący: każda sztuka musi być autonomiczna i pozautylitarna. Autonomiczna — to jest, że musi się rządzić jedynie własnemi prawami, własnemi zasadami konstrukcji (układu elementów formalnych); prawa te muszą być niezależne od jakichkolwiek czynników pozaartystycznych. Sztuka pozautylitarna — t. zn. musi być celem sama dla siebie, motywy jej powstawania muszą być bezinteresowne, pozaużytkowe. Ten pogląd jednak nie pokrywa się całkiem, jakby się to mogło komuś zdawać, ze znanem hasłem „sztuka dla sztuki". Hasło to jest w istocie swej aspołeczne, a nawet antyspołeczne, podczas gdy w przytoczonej koncepcji sztuka

autonomiczna i pazautylitarna jest jednak wartością społeczną, potrzebą społeczną. Tutaj właśnie dochodzimy do istoty nieporozumienia, jakim w gruncie rzeczy jest cały spór o „społeczne wartości" w muzyce. Przyczyną tego nieporozumienia jest błąd, jaki popełniają przeciwnicy autonomji sztuki, utożsamiając potrzeby społeczne z potrzebami utylitarnemi. Tymczasem sztuka, nie służąc i nie mogąc służyć celom utylitarnym, jest pomimo to (a właściwie dlatego) ważną, samoistną potrzebą społeczną. Najlepiej wyjaśnić to na przykładzie: przypuśćmy, że ciężko pracujący robotnik, wieczorem, po pracy, zamiast czytać „tendencyjną" powieść o „wyzwoleniu świata pracy", woli czytać, przynoszące mu zapomnienie, powieści podróżnicze; przypuśćmy, że dziewczyna z proletarjatu, zamiast „klasowo uświadamiającej" powieści sowieckiej, woli czytać romans bez żadnej tendencji. Jeśli potrzeba takiej lektury będzie powszechną — stanie się potrzebą społeczną, choć będzie przytem wybitnie pozautylitarną a nawet antyutylitarną. Słowem — autonomiczną i pozautylitarną sztukę należy uważać za taksamo ważną (a nawet ważniejszą) potrzebę społeczną, jak i potrzeby utylitarne. Z tego punktu widzenia jedyną społeczną rolą artysty jest tworzyć dobrą, wartościową sztukę, a ponieważ warunkiem koniecznym dla prawdziwej sztuki jest jej autonomiczność i bezinteresowność, więc wciąganie do tego autonomicznego państewka praw i tedencyj pozaartystycznych jest — jako niszczenie i obniżanie wartości sztuki — działalnością wybitnie a n t y s p o ł e c z n ą. (Wyjąwszy wypadki, gdy tendencje pozaartystyczne są tak organicznie wrośnięte w indywidualność twórcy, że przetwarzają się na elementy formotwórcze — np. u Żeromskiego)

Przejdźmy teraz na teren muzyczny, gdzie postaram się zilustrować przykładami powyższe twierdzenia. W rozważaniach swych ograniczę się jedynie do muzyki instrumentalnej, gdyż inne postacie muzyki (formy wokalne, opera), jako stanowiące do pewnego stopnia symbiozę różnych sztuk, nie mogą być traktowane jako muzyka „czysta", a przytem przedstawiają one problemat zbyt skomplikowany, aby go w tak szczupłych ramach rozpatrywać.

Przedewszystkiem spróbujmy wykazać na przykładach, że podporządkowanie muzyki celom pozamuzycznym, używanie jej jako narzędzia dla propagandy pewnych idei pozamuzycz-

nych, wpływa ujemnie na wartość artystyczną utworu. Oczywista, że możliwa jest „tendencja", która nie wyklucza doskonałości czysto formalnej (t. j. autonomicznej) utworu, lecz w takim wypadku, ta tendencja czy program stają się fikcją, z punktu widzenia konstrukcji dzieła i jego estetycznego oddziaływania, zbyteczną. Sądzę, że można wyróżnić trzy grupy, trzy zasadnicze rodzaje utworów muzycznych w ten czy inny sposób związanych z jakąkolwiek ideą pozamuzyczną. Będą to: 1) utwory, w których idea pozamuzyczna wywarła zasadniczy wpływ na konstrukcję dzieła, nie licząc się z wymaganiami czysto muzycznemi (formalnemi — oczywista w znaczeniu ogólniejszem); 2) utwory, w których idea pozamuzyczna wyraża się wprawdzie środkami muzycznemi, ale apelującemi do naszego aparatu asocjacyjnego (np. użyciem melodji o określonej wartości kojarzeniowej, wmontowanej jednak w formalną konstrukcję dzieła). 3) Utwory nawskroś programowe, w których jednak szczegółowa programowość idzie w parze z doskonałością konstrukcji formalnej.

Omówimy pokrótce te trzy wypadki. Jasnem jest dla każdego, że utwory grupy pierwszej są poprostu wynikiem nieporozumienia, wynikiem chybionej koncepcji. Niepodobna stworzyć wartościowego utworu, ignorując prawa estetyczno-formalne, a tworzenie kiepskiej, niezadowalniającej, z punktu widzenia czysto artystycznych kryterjów, muzyki, jako rezultat podporządkowania tych kryterjów ideom pozamuzycznym, jest oczywista, nawet i z punktu widzenia koncepcji sztuki tendencyjnej, rezultatem złym, stanowi sprzeczność samą w sobie (zadanie propagandowo - ideowe ma przecież wypełnić muzyka dobra, słaba muzyka nikogo nie przekona).

Przykładem utworów tej grupy może być sowiecki utwór symfoniczny „Odlewnia stali", którego autor, postawiwszy sobie jako cel oddanie hałasu panującego w fabryce, zignorował zupełnie wymagania estetyczno-formalne, w wyniku czego powstał nieciekawy, pozbawiony muzycznej inwencji i muzycznego sensu kicz. Prócz tego jaskrawego przykładu wymienićby można długi szereg chybionych utworów programowych, których błąd polega właśnie na tem, że dla idei pozamuzycznej poświęciły konstrukcję muzyczną.

Do drugiej grupy utworów zaliczyłbym dzieła takie, jak symfonja o zwycięstwie Wellingtona Beethovena lub IV symfonja

Maliszewskiego. Lepiej mi znanym przykładem jest symfonja Maliszewskiego, gdzie wpleciony motyw „Jeszcze Polska nie zginęła", oraz ludowe tematy polskie i rosyjskie nadają utworowi pewną określoną, ideową tendencję. Przytem motywy te wmontowane są w muzyczną konstrukcję utworu, nie niszczą jego formy, lecz przeciwnie, z niej wynikają. Tem niemniej istota oddziaływania tendencji należy tutaj również do kategorji środków pozamuzycznych, leży poza samym utworem. Autor apeluje tutaj do aparatu kojarzeniowego pewnej grupy słuchaczy (t. j. grupy, która zna np. asocjacyjną wartość mazurka Dąbrowskiego). Jeśli jednak weźmiemy nieuprzedzonego słuchacza, nastawionego na „absolutne" słuchanie muzyki, to przecież nic nie zmusi go do takiego czy innego asocjowania, lecz będzie on widział jedynie utwór formalnie poprawny, w którym melodje, o określonej dla autora wartości kojarzeniowej, będą dla niego tylko elementami formalnemi utworu. Tak więc i ta grupa utworów „tendencyjnych" nie spełnia swego zadania, gdyż i tutaj tendencja wynika z konstrukcji utworu i chociaż tej konstrukcji nie psuje, jednak pozostaje nazewnątrz utworu, z punktu widzenia jego budowy jest zupełnie obojętna.

Przykładem utworu trzeciej grupy, t. j. utworu o doskonałej konstrukcji muzycznej, która odpowiada jednak ściśle pewnej treści pozamuzycznej, będą „Przygody Sowizdrzała" Straussa. Nikt nie zaprzeczy, że utwór ten posiada doskonałą konstrukcję muzyczną, będąc jednocześnie ściśle, wprost drobiazgowo, programowym. Każdy muzyk jednak przyzna, że do zdania sobie sprawy z formalnych walorów tego dzieła nie potrzeba wcale znać jego programu. Formalna doskonałość utworu tłomaczy się sama przez się, jest zupełnie autonomiczna i tak dalece fascynująca słuchacza (oczywista, mam na myśli słuchacza, zdającego sobie sprawę z konstrukcji dzieła), że program staje się zupełnie zbyteczny. Można przez szereg lat słuchać tego utworu, nie znając zupełnie jego programu, co nie przeszkadza, iż daje on zupełnie pełne wrażenie jedynie dzięki swym walorom muzycznym, które, tłomacząc się same przez się, nie pozostawiają miejsca na jakieś doznania pozamuzyczne.

Słowem, po zbadaniu tych tych trzech grup utworów widzimy, że tendencja w muzyce (jeśli rzeczywiście ma wpływ na konstrukcję utworu) jest dla wartości artystycznej tego utwo-

ru bądź szkodliwa, bądź też (jeśli wymagania formalne, autonomiczne muzyki zostają wypełnione) staje się czynnikiem obojętnym, sztucznie przyczepionym i niepotrzebnym. Oczywista — mogą istnieć grupy niewyrobionych słuchaczy, dla których konieczne są pozamuzyczne asocjacje, lecz to na przebieg naszego rozumowania wpływu mieć nie może.

Widzimy więc, że muzyka, realizując w najbardziej bezkompromisowy sposób cechy, jakie przypisaliśmy sztuce (autonomiczność i pozautylitaryzm), jest najbardziej typową, najprawdziwszą sztuką. Jeśli jednak omawiamy kwestję wartości społecznej w muzyce, to musimy skolei odeprzeć inne ataki, łączące się z ową absolutną autonomją praw formy muzycznej, którą ilustrowały przytoczone powyżej przykłady. Zwolennicy prymitywnie pojętych „wartości społecznych" w sztuce, widząc, że zamach na autonomję muzyki jest niemożliwy, starają się zdyskwalifikować muzykę jako sztukę „arystokratyczną", antyspołeczną i, przez swój autonomizm oraz pozamyślowy charakter, niezwiązaną z ogólnym dorobkiem cywilizacji.

Tego rodzaju ataki na muzykę bywały i w dawniejszej naszej literaturze dość częste. Wystarczy przytoczyć Sienkiewicza „Bez dogmatu", oraz bardzo inteligentne i wszechstronne sformułowanie tych zarzutów przeciw muzyce w powieści Weyssenhoffa „Syn marnotrawny". Otóż zgodzić się należy, że muzyka jest rzeczywiście sztuką najmniej z problemami życia kollektywnego związaną. Wiemy, że literatura posiadała i posiada bezpośredni związek z życiem społeczeństw, a jej przewroty wywoływały kolosalny rezonans we wszystkich dziedzinach życia (np. związek romantyzmu w poezji z ówczesnemi ruchami rewolucyjnemi). Wiemy dalej, że malarstwo i sztuki plastyczne są silnie związane z zużytkowemi dziedzinami życia ludzkiego (architektura). Muzyka natomiast trwała zwykle w odosobnieniu, kultywowana przez niewielu, a jej ewolucje wyprzedzają zwykle ewolucję smaku słuchającej publiczności (znany problem „nowatorstwa" i „niezrozumiałości" nowej muzyki, powtarzający się we wszystkich epokach). Nawet gdy muzyka schodziła „na ulicę" — czyniła to w towarzystwie innej sztuki, przez tamtą niejako wprowadzona, np. opera wagnerowska. Odrębność i wyłączność muzycznych studjów, dyscyplin, które poza muzyką nie znajdują żadnego zastosowania i żadnych odpowiedników w innych dziedzinach ludzkiej wiedzy,

jeszcze bardziej podkreśla tę indywidualistyczną postawę muzyki wśród innych sztuk. Ale czyż stąd mamy wyprowadzać wniosek, że muzyka jest kulturalnemu dorobkowi społeczeństwa obca i niepotrzebna? Czyż tylko zbiorowe, kollektywne dzieła stanowią dorobek społeczeństwa? Miejmy świadomość tego, że w pozornem odosobnieniu tworzący artyści tworzą coś, czego nigdy zbiorowość stworzyć nie potrafiła, a co jednak — mimo to — z tej zbiorowości wynika i o jej wartości stanowi. Myśl tę wyraził najlepiej Karol Szymanowski, mówiąc, w wymienionej już książeczce, że najprawdziwszemi dziejami ludzkości są w gruncie rzeczy dzieje jej sztuki. W tej pięknej refleksji zamyka się najistotniejsza koncepcja społecznej wartości sztuki — sztuki autonomicznej i pozautylitarnej.

Jerzy Orzechowski

DYSPROPORCJE, KOMUNAŁY...

IV.

I. Cuda kompetencyj. Dochodząc źródeł różnych niedomagań naszego życia muzycznego, dowiedziałem się prawdziwych cudów o zależności komórek świata artystycznego od resortów ministerjalnych. A więc: Polskie Radjo zależy od Ministerstwa Poczt i Telegrafów (mamy prawdziwie pocztowe programy), film i teatry to znów domena Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, które zajmuje się też udzielaniem t. zw. wiz zarobkowych dla artystów, przyjeżdżających do Polski. Dygnitarze z M. S. Z. zajmują się, czasem nawet szczęśliwie, wyjazdami naszych artystów zagranicę, ze specjalnem uwzględnieniem imprez baletowych. Trzebaby jeszcze podporządkować Akademję Literatury Ministerstwu Rolnictwa, sprawy plastyki — Ministerstwu Sprawiedliwości, a resztę spraw muzycznych może Min. Komunikacji. Pozostałe kwestje mógłby załatwiać wydział Sztuki Min. Oświaty i byłoby wszystko „według kompetencyj". Powiadał Stańczyk, że u nas najwięcej jest doktorów. Czasy się zmieniły, dziś najwięcej mamy znawców sztuki. A kto to mówi i pisze o upadku sztuki w Polsce — czyżby zainteresowani artyści?

II. Sugestje „wielkich nazwisk". W natłoku wrażeń z udanego pod względem artystycznym sezonu Filharmonji Warszawskiej przeszedł bez echa fakt pozornie drobny, jednak wielce charakterystyczny. Sławny Rachmaninow, wykonując sonatę b Chopina, nietylko że zagrał marsza żałobnego niezgodnie z wyraźnie napisaną przez mistrza dynamiką, ale jeszcze poważył się dodać kilka nut basowych w zakończeniu marsza. Uszło mu to na sucho w naszej Warszawie, tak drażliwej na te sprawy, daremnie

szukaliśmy w recenzjach bodaj podkreślenia, jeśli nie napiętnowania tego wyczynu. Przeciwnie, znaleźli się entuzjaści... „bo to, panie tego, koncepcja... ho ho ho!" Les morts ont tort coprawda, ale gdzie są nasi „oficjalni" chopiniści? Zobaczylibyśmy zapewne ich zgodny chór, gdyby ten fałsz artystyczny popełnił ktoś o mniej ustalonej reputacji.

III. Nasi Wielcy Nieobecni. „Im wyżej, tem widoczniej" — pisze Krasicki w swych satyrach. Sięgnijmy więc wyżej, aby zobaczyć, jak się przedstawia stosunek do spraw sztuki na tych niebosiężnych wyżynach. Objawy zupełnie niepocieszające! Nasze wyższe sfery wszelkich kategoryj cechuje zupełny brak zainteresowań dla spraw sztuki, nawet tam, gdzie należy to poniekąd do obowiązków służbowych. Niejednokrotnie zadajemy sobie pytanie, patrząc na sale koncertowe, teatralne, wystawy obrazów — „a gdzieżeście, mili hospodynowie!" Odpowiedź przeważnie brzmi: w Adrji, na farsie, na operetce. Conajwyżej jakiś wernisaż zagranicznej wystawy, jakiś koncert w rodzaju „wielkiego festivalu muzyki państwa X czy Y", organizowany przez obce poselstwo, są zdolne skupić owe sfery. Ale to są już obowiązki towarzyskie wobec innych, a nie kulturalne wobec duszy własnej. Zupełna obojętność wobec spraw kultury artystycznej potrafi się zdobyć conajwyżej na kilka słów komunału w exposé, lub niedającem się ominąć przemówieniu. Sztukę traktuje się, jako coś w rodzaju wyrostka robaczkowego, bez którego doskonale żyć można, a w każdym razie jako luksus.

Możeby ORMUZ zainicjował cykl audycyj dla nieuświadomionych dygnitarzy, nauczył ich prawdy, że sztuka jest potężną dźwignią życia duchowego, że człowiek, nie czujący potrzeby przeżyć artystycznych, jest gorzej niż analfabetą, jest kaleką. Że częste u nas chwalenie się brakiem zainteresowań artystycznych jest poprostu dowodem ubóstwa duchowego. Że codzienna kąpiel, a nawet własny samochód nie są jeszcze patentem na człowieka kulturalnego. Nietylko fizyczną ułomność trzeba ukrywać i leczyć.

OPERA W NIEBEZPIECZEŃSTWIE!

W dniach 9 — 11 kwietnia 1936 r. odbył się w Warszawie Nadzwyczajny Walny Zjazd Delegatów Związku Artystów Scen Polskich, poświęcony sprawom artystycznym. W toku obrad Zjazd omawiał stan opery w Polsce, i po wysłuchaniu referatów pp. doc. J. Pulikowskiego, T. Zalewskiego, dr. S. Śledzińskiego i prof. F. Freszla, powziął następującą uchwałę:

„Nadzwyczajny Walny Zjazd Delegatów ZASP. zwołany dla spraw artystycznych w obecności najpoważniejszych przedsta-

wicieli muzyki i teatru, wysuwając jako postulat naczelny stworzenie państwowej opery i baletu w stolicy, zwraca się z apelem, aby czynniki miarodajne i odpowiedzialne zarówno wobec świetnej przeszłości opery i baletu, jak i ich przyszłości, zajęły się jaknajszybciej tą najbardziej palącą kwestją, powołując do współpracy przedstawicieli Zarządu Głównego ZASP. oraz Naczelnej Rady Artystycznej.

Zjazd wyraża przekonanie, że przedłużanie takiego stanu, w jakim się znalazła opera polska i balet, musi spowodować już w najbliższym czasie upadek ich, z którego przez długie lata, nawet przy najlepszej woli, pracy i największych środkach materjalnych, podnieść się nie zdołają".

Wyłoniona przez Zjazd Naczelna Rada Artystyczna doręczyła tę uchwałę Panu Ministrowi Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z następującym memorjałem:

Polska scena operowa, początkiem swym sięgająca 18 wieku, zwycięsko przetrwała najkrytyczniejsze czasy zaborcze i przez długie lata była ośrodkiem, z którego promieniowała muzyka polska, dając świadectwo swej nieprzemijającej wartości i żywotności. Po odzyskaniu niepodległości, w trudnym okresie budowania własnego państwa, nie szczędzono wysiłków, by zachować i umocnić piękne tradycje opery polskiej. Dzięki pomocy samorządów oraz wytężonej pracy artystów i muzyków, istniały przez szereg lat stałe teatry operowe w Warszawie, Lwowie, Poznaniu, Krakowie, Katowicach i Wilnie.

Różne przyczyny złożyły się na to, że obecnie, spośród wymienionych teatrów operowych, pozostały przy życiu tylko dwa: w Warszawie i Poznaniu. Przytem, wskutek zmiany ich podstaw organizacyjnych, poważnego zmniejszenia dotacyj finansowych, niezawsze szczęśliwego doboru kierowników i t. p., poziom tych teatrów operowych ogromnie się obniżył i budzi uzasadniony niepokój na przyszłość. Dość wskazać, że stołeczna opera wystawia obecnie prawie wyłącznie bezwartościowe operetki, poziom zaś bardzo nielicznych przedstawień operowych nie zaspakaja elementarnych wymagań w tej dziedzinie. Opera Warszawska, która powinnaby reprezentować maksimum naszych możliwości artystycznych w zakresie opery, dziś straciła jakiekolwiek znaczenie jako teatr m u z y c z n y i przemieniła się w instytucję rozrywkową o minimalnych aspiracjach artystycznych.

Przedstawiony stan wywiera szkodliwy wpływ na nasze życie muzyczne i w wysokim stopniu hamuje jego organiczny rozwój.

W pierwszym rzędzie zanika twórczość operowa wśród kompozytorów polskich, ponieważ popyt na tego rodzaju utwory nie istnieje — oper niema gdzie wystawiać. Straty, które przez to ponosi muzyka polska, są oczywiste, skoro zważy się, że dotychczas twórczość operowa była uprawiana przez wszystkich najwybitniejszych kompozytorów polskich z Moniuszką na czele. Obecny stan rzeczy doprowadził do takich anomalij, że np. balet

„Harnasie" K. Szymanowskiego — czołowego współczesnego kompozytora polskiego — został już dwukrotnie wystawiony zagranicą (Praga Czeska i Paryż), natomiast nie jest znany w kraju.

Z drugiej strony brak scen operowych wzgl. ich niski poziom prowadzi do zaniku wartościowych sił śpiewaczych. Poważni śpiewacy operowi są bezczynni lub zużywają się przy pracy, nieodpowiadającej ich aspiracjom i możliwościom artystycznym, dopływ zaś młodych sił jest zatamowany, albowiem zawód śpiewaczy daje obecnie zbyt nikłe perspektywy dla tych osób, które chciałyby mu się poświęcić. Analogiczna sytuacja jest z dyrygentami operowymi, instrumentalistami, chórzystami i t. p. Zachodzi poważna obawa, że wkrótce, z powodu braku wykwalifikowanych artystów-wykonawców, nie można będzie uruchomić poważnego tematu operowego, nawet gdyby istniały w obfitości potrzebne ku temu środki materjalne.

Wreszcie publiczność, zrażona niesłychanie niskim poziomem obecnych przedstawień operowych i pozbawiona wartościowych wrażeń arystycznych w tej dziedzinie, dojdzie do błędnego wniosku, iż teatr operowy jest przeżytkiem, aczkolwiek na całym świecie opera i balet cieszą się obecnie ogromnem zainteresowaniem i powodzeniem. Wskaźnikiem tego jest choćby fakt, że w Niemczech jest czynnych 84 teatry operowe, zaś w dwukrotnie mniejszej od nas Czechosłowacji — 11.

Naczelna Rada Artystyczna jest zdania, że należy z największą energją i szybkością przystąpić do rozwiązania problemu opery i baletu w Polsce, albowiem dalsze pozostawianie tej sprawy własnemu biegowi może przynieść nieobliczalne szkody artystyczne i kulturalne. W szczególności Naczelna Rada Artystyczna z całym naciskiem zwraca uwagę na konieczność natychmiastowej reorganizacji Opery Warszawskiej i przywrócenia jej dawnego, wysokiego poziomu artystycznego. Jeżeli istnieją narazie przeszkody w utrzymywaniu kilku teatrów operowych w Polsce, to przynajmniej Opera Stołeczna — przez swój poziom, repertuar i możliwości artystyczne — winna posiadać niezachwiany autorytet i godnie reprezentować polską sztukę operową oraz strzec tradycyj artystycznych, wynikających z jej przeszło stuletniego istnienia.

W tym celu Naczelna Rada Artystyczna, zgodnie z uchwałą Zjazdu, zgłasza postulat upaństwowienia Opery Warszawskiej, uznając, że tylko ta forma organizacyjna zdoła zapewnić operze stołecznej pełne możliwości rozwoju i wartościowej pracy artystycznej.

Naczelna Rada Artystyczna zwraca się do Pana Ministra, jako zwierzchniego opiekuna sztuki i kultury artystycznej, z gorącą prośbą, by zechciał użyć całego swego wpływu i autorytetu, aby ten naczelny postulat Zjazdu oraz najwybitniejszych przedstawicieli muzyki i teatru mógł być zrealizowany w czasie jaknajszybszym.

Jednocześnie Naczelna Rada Artystyczna, oświadczając gotowość współpracy z M. W. R. i O. P. przy rozwiązywaniu zagadnienia operowego, usilnie prosi, aby w okresie przejściowym, zanim upaństwowienie Opery Warszawskiej będzie mogło nastąpić, podjęte były kroki, zapobiegające ostatecznemu załamaniu się Opery Warszawskiej. W tym celu Naczelna Rada Artystyczna uprzejmie prosi Pana Ministra: 1) o spowodowanie by decyzje

w sprawie prowadzenia Opery Warszawskiej w najbliższym sezonie (1936/37) były powzięte pod bezpośrednią kontrolą Pana Ministra i po wysłuchaniu opinji Naczelnej Rady Artystycznej; 2) o zwołanie konferencji prezydentów miast Warszawy, Poznania, Lwowa, Krakowa, Katowic, Łodzi i Wilna z udziałem przedstawicieli Naczelnej Rady Artystycznej celem rozważenia całokształtu spraw operowych i możliwości zjednoczenia wysiłków Państwa, samorządów i organizacyj społecznych przy rozwiązywaniu tego zagadnienia".

Powyższe uchwały i memorjał aktorstwa polskiego niewątpliwie całkowicie popiera większość muzyków, do głębi przejęta katastrofą naszych niegdyś doskonałych teatrów operowych. Sfery muzyczne z niecierpliwością oczekują od Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego radykalnych posunięć, zmierzających do ratowania opery polskiej od ostatecznej zagłady.

SPRAWOZDANIA

Józef Reiss: *Ślązak Józef Elsner, nauczyciel Chopina.* Katowice 1936. Wydawnictwo Instytutu Śląskiego. Skład Główny: Kasa im. Mianowskiego — Instytut Popierania Nauki. Warszawa, Pałac Staszica. 8⁰, 58 stron (z portretem i 2 rycinami).

Rozbudowujące się coraz szerzej badania nad dziejami i kulturą Śląska, scentralizowane w katowickim Instytucie Śląskim, którego kuratorjum pozostaje pod nieporównanem w swej owocnej działalności przewodnictwem wojewody d-ra Michała Grażyńskiego, zaczynają obecnie ogarniać teren muzyczny, ściślej mówiąc: teren muzyki artystycznej. Ludowa bowiem pieśń śląska już dawniej znalazła wydatne poparcie i nadal je znajdować będzie tak na terenie śląskich władz i instytucyj, jak i P. Akademji Umiejętności (wydanie śląskich pieśni ludowych). Nie można było wybrać lepszego tematu dla muzykologicznej pracy z terenu historji Śląska, jak ten, który wiąże się bezpośrednio z dziejami nowszej muzyki polskiej. Tym łącznikiem jest niewątpliwie postać nauczyciela Chopina: Józefa Elsnera. Zajmowano się nią już z różnych stron i rozmaicie, nigdy jednak wyczerpująco; także monografja T. Joteyki (1934) nie była tem, czem winna być praca tego rodzaju. Nieprędko zapewne otrzyma nasza literatura monografję, stojącą na wysokości zadania. Jeśli jednak chodzi o jej biograficzną stronę, to znaczną część zadania wykonał w omawianej tu pracy dr. J Reiss. Wykorzystał wszystkie dostępne źródła drukowane i rękopiśmienne, dotyczące biografji Elsnera, przywiódł na światło dzienne wiele tytułów nieznanych dotąd kompozycyj Elsnera, zajął się jego cennemi rozprawami muzycznemi i stworzył warto-

ściową pracę biograficzną, która zupełnie niewątpliwie stanowić będzie podstawę dla przyszłych, ogólniejszych lub specjalnych prac o Elsnerze. Wyjdzie na jaw w przyszłości zapewne niejeden jeszcze biograficzny lub biljograficzny szczegół, jednakże całość w przedstawieniu d-ra Reissa nie ulegnie zasadniczej przebudowie. Możnaby ponadto zachęcić krakowskiego historyka muzyki, aby równie systematycznie i produktywnie zajął się skolei twórczością Elsnera.

A. Ch.

Karol Szymanowski: *Pieśni kurpiowskie.* Zeszyt III. Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej, 1935.

Okres twórczości Szymanowskiego, będący rezultatem doniosłego przełomu, jaki się w artyście dokonał, rezultatem owego zwrotu od przerafinowania i dusznego, wprost egzotycznego bogactwa środków z okresu III-ej symfonji — do męskości, prostoty i bezpośredniości natchnień ludu — dał nam, obok dzieł wielkich, jak „Stabat Mater" i „Harnasie", szereg cennych utworów mniejszych rozmiarów. Obok „Mazurków", na pierwszem miejscu postawić tu należy „Pieśni Kurpiowskie", których melodje i teksty zaczerpnął Szymanowski z dzieła ks. Władysława Skierkowskiego: „Puszcza Kurpiowska w pieśni". Zeszyt III-ci zawiera cztery pieśni na głos solowy z fortepianem, z których pierwsza „Zajrzyj ze kuniu", znana jest szczególnie dobrze, dzięki nader udatnej transkrypcji skrzypcowej. Szymanowski nazywa Kurpie źródłem „najpiękniejszej, być może, naszej ludowej pieśni". Istotnie, melodyka tych utworów zachwyca swą świeżością, prostą a subtelną djatoniką i interesującą, daleką od konwencjonalnej symetrji budową fraz. Piękne te melodje zyskały równie piękną oprawę harmoniczną. Partja fortepianowa „Pieśni Kurpiowskich" to stop stylizowanej harmoniki ludowej z subtelnemi, nowoczesnemi efektami dyssonansowemi. Od późniejszych „Mazurków" jest harmonja tych pieśni, o wiele mniej radykalna, nie wykraczająca naogół poza ramy tonalności. Dzięki tej powściągliwości harmonicznej, Szymanowski w „Pieśniach Kurpiowskich" włada pewnie naszą wrażliwością słuchową, osiągając niewielkiem stosunkowo nasileniem komplikacyj dysonansowych, subtelnemi a prostemi modulacjami i pomysłowem wyzyskaniem możliwości harmoniki funkcyjnej, bogatą skalę efektów i kontrastów dźwiękowych. Niema tu przesycenia dysonansem, które w niektórych mazurkach doprowadza do przytępienia wrażliwości harmonicznej słuchacza; w „Pieśniach", dzięki subtelnej gradacji i oszczędności efektów harmonicznych, słuchacz pozostaje świeży, zachowuje swą skalę wrażliwości dźwiękowej i dzięki temu reaguje czujnie na najsubtelniejsze pociągnięcia harmoniczne autora. Prosta, lecz oryginalna faktura dopełnia szeregu zalet i uzupełnia ogólne wrażenie prawdziwej prostoty i niezwykłego piękna tych pieśni.

Stefan Kisielewski

WARSZAWA

Dobór solistów, którzy się przewinęli przez estradę Filharmonji Warszawskiej w okresie sprawozdawczym, był mniej urozmaicony, niż w okresach poprzednich. Najlepiej reprezentowani byli skrzypkowie, którym przewodził Bronisław *Huberman*, artysta wciąż znajdujący się u szczytu formy, zawsze nowy i ciekawy, o zadziwiającej wszechstronności. W takich utworach jak np. druga część „Koncertu" Czajkowskiego przejmuje on do głębi natchnionym liryzmem, w finale „Koncertu", albo w „Tańcach węgierskich" Brahmsa porywa brawurą, w „Ciaconnie" Bacha lub „Sonacie Kreutzerowskiej" zdumiewa skupieniem i głębią. Jedynym zarzutem, jaki można postawić temu wielkiemu skrzypkowi, jest jego dziwna, rażąca na tle tak czystego artyzmu predylekcja do grania transkrypcyj z Chopina, które właśnie z punktu widzenia poważnej sztuki mogą budzić pewne zastrzeżenia.

Wobec wiecznie młodego talentu Hubermana, smutne refleksje wzbudza gra Jacques *Thibaud'a*, skrzypka, który w swoim czasie na tych samych wyżynach się znajdował, a który obecnie w niektórych tylko momentach umie wrócić do dawnej świetności. W wykonywanym koncercie Saint-Säens'a te dawne czasy przypominała tylko szlachetność interpretacji. Swój niezrównany ton wydobył on dopiero w bisach.

W zestawieniu z temi wielkiemi gwiazdami z innej perspektywy musi być oceniana gra Idy *Hendlówny*, jeszcze dziecka, zapowiadającego się jednak zwłaszcza pod względem technicznym, bardzo dobrze. Poznaliśmy nowego wiolonczelistę węgierskiego Jenö *Kerpely*, którego piękny, aksamitny ton i szczery liryzm zasługują na wyróżnienie. Pewna jednostronność stylistyczna „Koncertu" Dohnany'ego nie dała możności poznać dokładniej talentu Kerpely'ego.

Piękny, świetnie postawiony głos oraz dużą kulturę pokazała primadonna Opery Berlińskiej p. Viorica *Ursuleac*, wykonując z towarzyszeniem orkiestry 4 pieśni Straussa, specjalnie dla niej przez kompozytora zinstrumentowane.

Pianistykę reprezentowały siły krajowe. Bolesław *Woytowicz* wykonał własny „Koncert fortepianowy", prof. Józefa *Turczyńskiego* usłyszeliśmy na Festivalu Lisztowskim („Koncert A-dur") oraz na własnym recitalu w Filharmonji. Na szczególne wyróżnienie zasługuje debiut niezwykle zdolnego, wspaniale zapowiadającego się młodego pianisty Witolda *Małcużyńskiego*, który swą pełną rozmachu, męską grą porwał publiczność na Poranku symfonicznym („Koncert A-dur" Liszta i „Warjacje" Szymanowskiego). Na tymże poranku usłyszeliśmy innego młodego pianistę, Zbigniewa *Grzybowskiego*. Wykonał on ze szlachetnem skupieniem „Etiudy symfoniczne" Schumanna.

Poznaliśmy jeszcze paru nowych dyrygentów. Zdolny, zwłaszcza dobrze prowadzący chóry (bardzo poprawne wykonanie „Missa solemnis" Beetho-

vena przy udziale doskonałego budapeszteńskiego chóru im. Palestriny) — Victor *Vaszy* nieco za blado potraktował długie utwory Liszta. Dużą rutynę i kulturę wykazał kapelmistrz hamburski E. *Jochum*. Sympatyczne wrażenie pozostawił Mikołaj *van der Pals*. Obecny dyrektor Opery Berlińskiej K. *Krauss*, znany nam sprzed paru laty, dał bardzo jędrną interpretację „I symfonji" Beethovena oraz z dużym rozmachem poprowadził „Życie Bohatera" Straussa. Niezbyt wielkie pole do popisu miał na koncercie Hubermana J. *Horenstein*. Największy jednak sukces odniósł, tak zawsze ceniony u nas, Herman *Abendroth*. Dał on najlepsze wykonanie IX Symfonji Beethovena, na jakie nas stać w naszych, nienajlepszych warunkach.

Ważnem wydarzeniem w stołecznem życiu muzycznem było pogodzenie się Filharmonji z Polskiem Radjo. Już w okresie sprawozdawczym szereg koncertów filharmonicznych nadawano przez radjo.

Widocznie z okazji zbliżania się lata imprezy Biura koncertowego Markiewicza były rzadkie, wiele z zapowiadanych nie doszło do skutku. Wielki i w pełni zasłużony sukces odniosła p. *Bandrowska - Turska*, natomiast występ bardzo poważnego i subtelnego pianisty, Mieczysława *Horszowskiego*, był niedoceniony przez nielicznie zebraną publiczność. Bolesław *Woytowicz* na swoim recitalu dowiódł, że ma pierwszorzędne kwalifikacje pianistyczne, których nie powinien zaniedbać. Zdolny, ale już zmanierowany skrzypek, Paweł *Musikonski* powinien jeszcze dużo pracować nad sobą. Zupełnie wyjątkowem zdarzeniem muzycznem był koncert angielskiego sekstetu wokalnego *„The New English Singers"*. Sympatyczni artyści pielęgnują tradycje epoki Elżbietańskiej, kiedy w każdem przyzwoitem towarzystwie do obowiązków dobrego wychowania należała umiejętność śpiewania niemal „prima vista" zespołowych utworów wokalnych. Tradycję tę kontynuują „The English Singers" nietylko przy pomocy lekko stylizowanych kostjumów i antycznych mebli, na których siedzą, ale też przez nadzwyczajną, prawdziwie towarzyską swobodę, lekkość i bezpośredniość wykonania, łączącą się przytem z niezwykłą precyzją i doskonałością artystyczną. Miejmy nadzieję, że jeszcze nieraz usłyszymy tak wyjątkowo dobrą i oryginalną w naszych warunkach muzykę.

Z innych koncertów na wyróżnienie zasługują: występ świetnego basa *Kipnisa*, bardzo interesujący wieczór O. *Berland*, poświęcony wykonaniu wszystkich „Pieśni Kurpiowskich" Szymanowskiego, oraz recital utalentowanej śpiewaczki o pięknym głosie p. T. *Mazurkiewicz*.

Programy koncertowe miały w okresie sprawozdawczym charakter raczej „okazyjny". Z okazji rocznicy *Liszta* wykonano jego najciekawszy utwór orkiestrowy „Symfonję Faustowską", z okazji Festivalu Francuskiej Muzyki wykonano „La Peri" *Dukasa* i prześliczne „Alborada del grazioso" *Ravela*, z okazji Wielkiejnocy wystawiono „Missa Solemnis" *Beethovena*. Dobrze, że się znalazła okazja. Pozatem, jak zawsze, wielkiem zdarzeniem była "IX Symfonja" pod dyrekcją Abendrotha, natomiast dosyć niepostrzeżenie przeszedł, wykonany przez Kraussa, bardzo piękny i bardzo rzadko u nas grywany IV-ty „Koncert Brandenburski" *Bacha*. Bez okazji dał inte-

resujący program van der Pals; na wyróżnienie zasługuje, zwłaszcza umieszczenie urywków z najlepszej i ostatniej opery *Rimskiego-Korsakowa* „Kiteż". Muzyka ta interesuje nietylko dzięki swym własnym wysokim wartościom, ale również jako punkt wyjścia twórczości Prokofjewa, Strawińskiego i wielu innych kompozytorów współczesnych. Bardzo słabo przedstawiały się programy pod względem muzyki najnowszej. Neoromantyczny „Koncert wiolonczelowy" *Dohnany'ego* był wprawdzie „pierwszem wykonaniem", ale w żadnym razie za nowinkę muzyczną nie może być uważany. Jedynem prawdziwie interesującem dziełem współczesnem, wykonanem w Filharmonji, była „Musik mit Mozart" Filipa *Jarnacha*, stanowiąca cykl warjacyj na temat Mozartowski, potraktowanych w sposób oryginalny, ułożonych bowiem według schematu symfonji. W ramach tak zespolonej formy sonatowej i warjacyjnej rozwija Jarnach specyficzną, jemu tylko właściwą muzykę, lekko uwspółcześnioną w swym klasycyźmie, naturalną jednak w tem zespoleniu starego i nowego stylu i nigdy nie zniżającą się do banałów, jakie spotykamy u takich neoklasyków, jak np. Poulenc.

Twórczość polską reprezentował przedewszystkiem *Woytowicz*. W ciągu stosunkowo krótkiego czasu usłyszeliśmy znany już jego „Koncert fortepianowy", pozatem dwa nowe „Tańce" na fortepian i nowy utwór symfoniczny „Poemat żałobny", dzieło szczerego i dojrzałego artyzmu. Na koncercie - poranku Filharmonji usłyszeliśmy nową operę St. *Kazury* „Powrót".

Na IV Audycji Tow. Muzyki Współczesnej zaznajomiono nas z *najnowszą twórczością jugosłowiańską*. O ile poprzednie pokolenie muzyczne Jugosławji kultywowało głównie muzykę o charakterze folklorystycznym, o tyle pokolenie najmłodsze, nie wyłączając zresztą i starszego Osterca, wybitnie ulega wiedeńsko-praskim wpływom. Większość wykonanych utworów stoi na pograniczu muzyki 12-półtonowej, realizację jednak nowych haseł teoretycznych z prawdziwym talentem przeprowadzają tylko *Osterc* i młodziutki, studjujący jeszcze w Pradze, kompozytor D. *Żebre*. Najlepsze z zaprezentowanych dzieł Osterca, niezwykle dramatyczna pieśń „Procesija", utrzymana jest w środkach prostych i surowych. Bardziej radykalna „Toccata" robi wrażenie mniej przekonywujące. Natomiast „Kwartet" Żebre, pomimo bardzo zdecydowanego radykalizmu, ma przejrzystą koncepcję i jest niewątpliwie szczerym wyrazem wewnętrznej konieczności autora. W innych utworach kompozytorów *Sturma, Szvary i Miloszevic'a*, poprzez radykalną technikę, nie prześwieca specjalnie twórcza inwencja .

Dawną muzykę kameralną propagowało w dalszym ciągu Tow. Miłośników Dawnej Muzyki. Audycja Wielkanocna była jedną z najlepszych imprez, zorganizowanych przez to stowarzyszenie. Wdzięczni jesteśmy zwłaszcza za wykonanie bardzo pięknego utworu *Schütza* „Siedem słów Chrystusa na Krzyżu", oraz koncertu „Nova Casa" *Jarzębskiego*. Z programu XII Audycji na wyróżnienie zasługuje Sonata *Telemanna* na obój (Śnieckowski), dwie altówki (Szaleski i Ochlewski) i klawesyn (Wysocka — Ochlewska), nietylko ze względu na wysoką wartość tego utworu, ale również z powodu bardzo dobrego wykonania.

W Operze stołecznej wystawiono pod zmienionym tytułem osławioną ope-

retkę „Dom trzech dziewcząt", ułożoną z motywów schubertowskich. Najbezczelniej podano na afiszach Schuberta, jako autora tej operetki o samym sobie. Przyjemnym kontrastem wobec tych stosunków było wystawienie przez *klasę operową konserwatorjum* „Don Juana" *Mozarta.* (Operę przygotował i na przedstawieniu dyrygował *Bierdjajew,* kierownik klasy operowej Konserwatorjum). Najlepiej, zarówno pod względem wokalnym, jak scenicznym, wypadła rola Leporello w wykonaniu bardzo zdolnego śpiewaka *Bułat - Mironowicza;* dobry był wykonawca roli tytułowej — *Pieczora,* gorzej natomiast przedstawiają się głosy żeńskie. Pomimo jednak usterek, nieuniknionych przy wystawieniu przez zespół uczniowski tak trudnej wokalnie i stylistycznie opery, ocenić należy szczery wysiłek, owiany pietyzmem dla wielkiego dzieła i szacunek dla prawdziwej muzyki, którego tak brak w Operze stołecznej.

Konstanty Régamey

POZNAŃ

Punktem ciężkości ostatniego okresu sprawozdawczego był u nas Wielki Tydzień z jego wspaniałemi śpiewami liturgicznemi w Katedrze, gdzie króluje *ks. Gieburowski ze swym zespołem pełnym tak bardzo zasłużonej chwały.* Chodzenie na nabożeństwa do Katedry stało się tu obecnie modnem, a już w okresie Wielkiego Tygodnia należy wprost do dobrego tonu, i nawet rozwinął się na tym punkcie pewien snobizm, którego, z punktu widzenia muzycznego, bynajmniej zwalczać nie należy.

Poważną produkcją była również Pasja według św. Mateusza Bacha, wykonana przez miejscowy niemiecki zespół *„Bachverein"* pod dyr. *Gaedecke,* a ze współudziałem naszej orkiestry symfonicznej. Soliści, naogół dobrzy, sprowadzeni byli z Niemiec.

Rok jubileuszowy *Händla* uczczony był wykonaniem dwóch dzieł tego mistrza: wspomnianym już w poprzedniem sprawozdaniu Judaszem Makabeuszem (Wlkp. Szkoła Muz.) i operą *Julius Cesar,* wystawioną w Teatrze Wielkim. Pokazywanie dziś Händla na scenie wydawało się powszechnie rzeczą ryzykowną. Tem przyjemniejszem było owo miłe rozczarowanie, jakiego doznali słuchacze na premjerze i na szeregu dalszych, zupełnie udanych przedstawień, które były zasługą *dyr. Latoszewskiego* i całego, bardzo dobrze dobranego, zespołu śpiewaczego.

Konserwatorjum Państwowe wystąpiło z dwoma wielkiemi popisami publicznemi — jednym orkiestrowym, drugim chóralno-orkiestrowym. Pierwszy prowadził *dyr. Jahnke,* który jest znakomitym pedagogiem dla orkiestry i wybornym równocześnie dyrygentem (choć z tej strony nie dawał się dotychczas poznać). Drugim popisem dyrygował *Wł. Raczkowski,* wykonując trzy zupełnie nieznane w Poznaniu dzieła chóralne z orkiestrą: Brahmsa Kantatę „Nänie", Maszyńskiego kantatę „Ziemia" i „Kantatę Romantyczną" niżej podpisanego. Wobec tego, że na programie figurowało moje opus, powstrzymam się od wydawania sądu o tym popisie wogóle. Poza wymienionemi dziełami orkiestra towarzyszyła śpiewakom-solistom, którzy śpiewali Beethovena, Mendelssohna i Mozarta.

Koncertów symfonicznych było w tym czasie tylko dwa. Jednym dyrygował dyr. *Latoszewski*, drugim niżej podpisany. W pierwszym koncercie solistką była bardzo tutaj lubiana pianistka, *Ellegaard* (koncert Griega), w drugim *Wiłkomirski* (koncert wiolonczelowy Haydna) a także pp. *Witkowski* (skrzypce) i *Rakowski* (altówka), którzy wykonali z tow. orkiestry symfonję koncertującą Mozarta. W pierwszym koncercie szczególnie zajmującem było wykonanie przez Latoszewskiego uwertury Nowowiejskiego do „Legendy Bałtyku". Zwykle słyszeliśmy to pod batutą kompozytora, który, jak się okazało, nie jest najlepszym interpretatorem swych dzieł. Pod batutą Latoszewskiego utwór Nowowiejskiego zmienił się tak bardzo na korzyść. że prawdopodobnie sam autor był tem zaskoczony. Uwerturą tą wzięła orkiestra nasza udział w koncercie jubileuszowym Polskiego Radja i mam nadzieję, że zaprezentowała się radjosłuchaczom jaknajlepiej. Na sali brzmiała z wyjątkowym blaskiem i bogactwem barwy oraz dźwięku.

Zapowiedziane są jeszcze dwa koncerty symfoniczne, a potem zacząć się ma sezon letni.

Z muzyki kameralnej mam do zanotowania dwa bardzo udane wieczory. Jeden *Polskiego Kwartetu Smyczkowego* (Jahnke, Witkowski, Szulc, Danczowski), drugi — *zespołu Tow. Muz.* (Szulc, Witkowski, Rakowski, Danczowski, Ciechański) z udziałem pianistki p. *Padlewskiej.* W programach: Brahms, Haydn, Schubert, Poradowski. Nowością było trzecie trio Poradowskiego, napisane z dużą znajomością instrumentów i coraz większą u tego kompozytora biegłością techniczną.

Pozatem szereg imprez muzycznych z występami sił miejscowych i pozamiejscowych. Z pozamiejscowych pewne zainteresowanie wzbudził występ berlińskiego „Chóru solistów" pod dyr. Favre'a. Chór ten nie okazał się jednak zespołem wysokiej klasy.

St. Wiechowicz

LWÓW

Koniec sezonu koncertowego ożywił się cokolwiek, w przeważnej zaś części dzięki występom sił miejscowych, jak przedewszystkiem dr. A. *Sołtysa*, dyrygenta trzech koncertów symfonicznych, oraz solistów, czy to współdziałających w koncertach symfonicznych: W. *Jędrzejewskiej*, śpiewaczki, Zb. *Szymonowicza*, młodocianego utalentowanego pianisty, ucznia p. Dwernickiej, czy występujących z samodzielnym recitalem jak L. *Kolessy*, pianistki, F. *Portnoja*, pianisty, ucznia prof. Muenzera. Z sił poza lwowskich wystąpili: znakomita E. *Bandrowska-Turska*, *Imre Ungar* oraz (z debjutem) K. *Moskal Czajkowski*, śpiewak.

Długi szereg wybitnych solistów, występujących w innych miastach Polski, z niewiadomych przyczyn do Lwowa nie dojeżdża...

Punktem kulminacyjnym obecnego sezonu było wykonanie legendy dramatycznej H. *Berlioza:* „Potępienie Fausta", należącej do najlepszych z dzieł jego; nie straciła ona jeszcze dziś nic ze swej żywotności, a dowodem tego było gorące przyjęcie (mimo drobnych usterek w wykonaniu) rzetelnych świadczeń dr. A. Sołtysa jako dyrygenta, orkiestry filharmonicznej, kwartetu solowego

(I. Cywińska, J. Woliński, R. Wraga, J. Romanowski), chóru Pol. Tow. Muzycznego oraz męskiego chóru „Bard". Nad określeniem Berlioza, przez pewną recenzentkę lwowską, jako „pustego frazeologa" możnaby przejść do porządku dziennego, jako nad pustym... frazesem, gdyby nie to, że sąd ten, jak i inne podobne, tendencyjnie „odbronzawiające", stać się może z czasem czynnikiem hamującym wartościowe nawet poczynania w dziedzinie ożywienia we Lwowie ruchu muzycznego, tak podupadłego w ostatnich czasach.

Pozatem program w ostatnim okresie sprawozdawczym był, poza wyjątkami (np. sonata fortepianowa *Szostakowicza)*, dobrze znany, niekiedy nawet popularny — i nadal nie wykazywał żadnych dążności do uwzględniania i propagowania najmłodszej polskiej twórczości. — Z utworów orkiestralnych wykonano *Karłowicza:* Powracające fale, *M. Sołtysa:* Opowieść ukraińską (wstęp do opery Marja, po raz drugi w ob. sezonie) oraz *Beethovena:* symfonję V i *Wagnera:* uwerturę do Mistrzów z Norymbergi oraz „Siegfriedidyll". W programach solistów znajdowały się utwory: *Beethovena, Chopina, Brahmsa, Liszta, Mozarta — Liszta* (warjacje na temat Don Juana), *Mozarta* sonata C-dur, niezwykle stylowo i subtelnie odtworzona przez L. Kolessę, *Mendelssohna i Schumana;* z repertuaru wokalnego usłyszeliśmy szereg aryj operowych i pieśni w doskonałem zwłaszcza wykonaniu E. Bandrowskiej-Turskiej (m. in. *Rossiniego, Liszta, Regera);* akompanjował dr. Steinberger.

Z innych koncertów należy jeszcze wymienić uroczysty koncert ku uczczeniu pamięci zasłużonej profesorki Konserwatorjum Pol. Tow. Muz. *ś. p. Marji Sołtysowej,* zorganizowany przez grono jej uczniów, w którego programie znalazły się: *Mozarta* kwartet fort. (Lisicka, Rak, Łobarzewski, Schmar), utwory fortepianowe *Chopina, Schumanna (*Witeszczakowa, Hoffman-Elektorowiczowa) oraz pieśni *M. Sołtysa, Griega i Brahmsa* (Jędrzejewska) wreszcie na wysokim poziomie stojący, występ *chóru łemkowskiego* pod kierownictwem *Ropickiego* i ostatnio — gościnny koncert mieszanego chóru rumuńskiego *„Carmen"* z udziałem solistów.

Z lwowskich chórów, których jest podobno 14, pewną aktywność wykazują głównie *„Lutnia-Macierz" i „Echo-Macierz"*, obydwa pod kierownictwem *J Kołaczkowskiego* (audycje radjowe) oraz chór *technicki i „Bard"*. Z okazji jubileuszu 50-lecia „Echo-Macierz" przygotowuje się do występu, który w ten sposób uzupełni obraz lwowskiego życia koncertowego.

Odbyło się *III stagione operowe* pod dyrekcją Mazurkiewicza i Wragi, znowu złożone tylko z obcych oper. Tembardziej przeto należy podnieść, że dzięki staraniom obywatelskiego komitetu obchodu 3 maja i Zarządu Głównego T S. L. usłyszeliśmy wreszcie po długim czasie polską operę: Straszny Dwór — Moniuszki.

J. J. Dunicz.

KATOWICE

Sprawozdanie niniejsze obejmuje okres od lutego włącznie, co wobec znacznie ograniczonego miejsca musi wpłynąć na zmniejszenie do minimum krytycznego omawiania poszczególnych imprez i produkcyj. A więc: w końcu

lutego *IV poranek Symf. Tow. Muz.*, Dyrekcja Zbigniew Dymmek, współudział ork. symf. Tow. Muz. i Irena Cywińska, śpiew. Program niezbyt wdzięczny: utwory kompozytorów współczesnych polskich (m. innemi Macury, Maklakiewicza, Dymmka), Weinbergera (Czecha) i Liadowa. Wykonanie pierwszorzędne. Również w lutym: recital pianistki p. Anny *Skrzyńskiej*, absolwentki, a obecnie prof. Śl. Konserwatorjum Muz., ostatnio uczennicy prof. Allinówny. W programie Chopin, Franck, Debussy, Ravel, Szymanowski, Brzeziński. Sukces całkowity, zwłaszcza w utworach Francuzów i w świetnych warjacjach Brzezińskiego. *V poranek symfoniczny Tow. Muz.* Udział: Ork. symf. Tow. Muz. pod dyr. St. M. Stoińskiego, chór mieszany „Ogniwo", oraz soliści śpiewacy i śpiewaczki: pp. Jefimcewa, Stoińska, Stange, Kruzer, Koźlik, Matheja i prof. Lewinger (fortepian). W programie: I symfonja Mahlera oraz Kantata i Fantazja chóralna Beethovena. Wykonanie bardzo dobre, zwłaszcza Beethovena. Recital *Ady Sari* — sukces również zupełny. *III koncert symfoniczny.* Wykonawcy: Ork. symf. Tow. Muz. pod dyr. Faustyna Kulczyckiego, Józef Cetner (skrzypce) i Aleksander Brachocki (fortepian). W programie: „Lodoisca" Cherubiniego, 36 symfonja Mozarta, „Marja" Statkowskiego, koncert na skrzypce i fortepian z orkiestrą Jareckiego, „Tryptyk" Łabuńskiego. Wykonanie koncertu wzorowe. Kompozycja Jareckiego — chybiona, „Tryptyk" Łabuńskiego znacznie bardziej udany. *Oratorjum „Lot" Kazury* wywołało dobre wrażenie. Wykonawcy: Ork. symf. Tow. Muz. pod dyr. Teodora Hoffmanna, chór „Słowiczek" z Rudy Śląskiej oraz soliści śpiewacy: prof. Jefimcewa, Matheja i Kruzer. Wykonanie bardzo dobre. Obecnemu na sali kompozytorowi urządzono owację. Zanotować również należy udany występ *Lwowskiego chóru studentów politechniki* pod dyr. p. Kinalskiego, którzy wywarli bardzo dobre i sympatyczne wrażenie. Soliści: pp. Pręgowski i Zachara. Recital *Imre Ungara* wywołał, jak zwykle, specyficzny rezonans. Wyróżnić należy rzeczywiście wspaniałe wykonanie preludjów Chopina. Koncert Lody *Halamy*, Edwarda *Bendera* i Mieczysława *Bowee* należał do imprez, zmontowanych bardzo pomysłowo. Niezawodna w urzeczywistnieniu swych śmiałych kreacyj tancerka miała godnych partnerów w osobach świetnego basu p. Bendera, oraz bardzo zdolnego pianisty p. Bowee. *Wielki koncert symfoniczny, poświęcony wyłącznie twórczości Eugenjusza Morawskiego*, był dowodem, że Tow. Muzyczne bacznie śledzi współczesną twórczość rodzimą i nie szczędzi trudów, aby w jaknajwspanialszej szacie przedstawić publiczności śląskiej dzieła, które za godne wystawienia uzna. Wzorowo wywiązała się z zadania Ork. Symf. Tow. Muz. pod dyr. dr. Stefana Lidzkiego-Śledzińskiego, wykonywując doskonale poematy symfoniczne „Novermore" i „Ulalume", oraz soliści: p. Berel (tenor), Kulawik (skrzypce), Szpilman (altówka), którzy przy akompanjamencie fortepianowym kompozytora, wykonali jego pieśni. Sukces duży. *Recital Hubermana* — olbrzymi sukces. Wyróżnić należy świetne transkrypcje Chopina układu własnego Br. Hubermana. Na najwyższą pochwałę zasługuje współudział Jakóba Gimpla, brawurowego wykonawcy partji fortepianowych w sonatach Brahmsa i Francka. *Wieczór muzyki jugosłowiańskiej* w konserwatorjum zawierał w programie głównie pieśni kompozytorów jugosłowiańskich. Ich nazwiska:

Gotovac, Binički, Tijardović, Zaje, Stojadinović i inni. Pieśni o nastroju przeważnie bohaterskim, dające wykonawcy ich, barytonowi (podobno operowemu) p. Silanovi Markovićowi, wdzięczne pole do popisu. Wywołał on bardzo dodatnie i sympatyczne wrażenie. Pozatem zaszczytny udział w koncercie wzięli: prof. Cetner, wykonawca kilku utworów skrzypcowych, oraz chór męski „Echo" pod dyr. inż. Harasowskiego. Wreszcie ostatnio koncert: *recital Ireny Cywińskiej*, ze współudziałem pianistek, prof. *Allinówny i Markiewiczówny*. Sukces zupełny — zarówno pianistek, wykonawczyń „Koncertu Patetycznego" Liszta i „Tańców Andaluzyjskich" — Infante, jak i świetnej śpiewaczki, która triumfowała w arjach Debussyego, Czajkowskiego, Masseneta, oraz w pieśniach Brahmsa, Straussa, Rachmaninowa i Cyrusa Sobolewskiego.

Na zakończenie: ubolewam, że nic nie wiem, czy moje utyskiwanie na niezrozumiałe ograniczenia Chopina w Radjo mają się mieć ku końcowi (w związku z ogłoszonem zakończeniem cyklu) — czy też nadal trwać mają. Nie chce mi się wierzyć, że złowroga cisza dokoła tego tematu ma być milczącem przedłużeniem tego dziwolążnego stanu rzeczy — na jak długo?

Herbert Krzok

WILNO

Ostatnie dwa miesiące nie obfitowały ilościowo w wydarzenia muzyczne. Natomiast jakościowo Wilno osiągnęło pełny sukces w zakresie muzyki symfonicznej. *Koncert orkiestry wileńskiej*, urządzony z okazji 10-lecia P. Radja pod dyr. Czesława *Lewickiego*, zadowolić mógł nawet wybrednych słuchaczy. Lewicki — świeży nabytek Wilna — wyrabia się coraz więcej jako kapelmistrz. Należy mieć nadzieję, że w młodym muzyku zyska Wilno upragnionego od lat dyrygenta, którego brak tak dawał się we znaki. Lewicki w krótkim czasie pozyskał zaufanie muzyków wileńskich; dzięki wysokim kwalifikacjom muzycznym, wrodzonej inteligencji i wykształceniu karjera przed młodym człowiekiem stoi otworem. Zaznaczyć należy, że koncertem jubileuszowym Radja dyrygował Lewicki na wyraźne życzenie kierownictwa muzycznego Polskiego Radja w Warszawie.

Kończący się sezon muzyczny notuje występ Anieli *Szlemińskiej*, śpiewaczki obdarzonej pięknym głosem i wysokiemi walorami muzycznemi. Występ jej cieszył się dużem powodzeniem.

Recital *Szpinalskiego* — drugi w tym roku, — potwierdził w zupełności nieraz wypowiadaną opinję o tym pianiście. Do sztuki swej wprowadza Szpinalski rytm, jako najistotniejszy element konstruktywny, dlatego muzyka klasyczna i nowoczesna znajduje w nim naprawdę znakomitego odtwórcę.

Nowy sezon nie zapowiada się najpomyślniej, zwłaszcza w zakresie muzyki symfonicznej. Piętrzące się zewsząd trudności uniemożliwiają normalną akcję, względnie wymagają nieprawdopodobnych wysiłków i poświęceń ze strony organizatorów i wykonawców. Miasto ruchem muzycznym nie interesuje się wcale. Gospodarze miasta nie mają niestety potrzeb kulturalnych wyższego rzędu. Ten stosunek — dość parweniuszowski — do sztuki odbija się oczywiście na całokształcie spraw kulturalnych. Dość wspomnieć ciągłe awantury

architektów, którym robi się na przekór, literatów, dla których wogóle nie robi się nic — wreszcie muzyków, którzy zarządowi miejskiemu raczej przeszkadzają w bogobojnem spożywaniu darów Bożych. Gospodarka kulturalna Wilna znajduje się poniżej wszelkiej krytyki. Stosunki zmienić się mogą chyba pod naciskiem sfer rządowych, dla których kwestja kultury polskiej w Wilnie nie jest czemś obojętnem, lecz posiada znaczenie państwowe. Ale zrozumienia tego nie można przecież wymagać od osławionych głów magistrackich.

irma

GDAŃSK

W pierwszych miesiącach 1936 r. odbyły się w Gdańsku cztery koncerty, urządzone staraniem *Polskiego Towarzystwa Muzycznego*. Dnia 5.II. „Wieczór Kolend", 24.III. „Koncert poświęcony twórczości Wł. Żeleńskiego" w 15 rocznicę jego śmierci, 2.IV. „Koncert muzyki religijnej" oraz 17.V. „Wieczór aryj i pieśni" w wykonaniu Anieli Szlemińskiej.

Pierwszy z koncertów, jak sam tytuł wskazuje, miał charakter koncertu popularnego i zgromadził stosunkowo liczną publiczność, dwieście kilkadziesiąt osób, co stanowi w Gdańsku cyfrę rekordową. Mimo skromnej nazwy *„Wieczoru kolend"* poziom był bardzo poważny. Na program złożyły się polskie kolendy ludowe w opracowaniu F. Nowowiejskiego, Wiłkomirskiego, Rybickiego i Maklakiewicza, wykonane przez Chór Tow. Śpiew. *„Cecylja"* z udziałem *orkiestry symczkowej z Gdyni* i Ireny *Gadejskiej*, jako solistki. Dyrekcja spoczywała w rękach K. *Wiłkomirskiego*. W drugim koncercie, *ku czci Żeleńskiego* wzięli udział: p. ministrowa *Papée* (słowo wstępne), pp. Marja i Kazimierz *Wiłkomirscy* i Zdzisław *Roesner*, którzy wykonali trio E-dur Żeleńskiego na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, p. Julja *Gorzechowska*, która odśpiewała pieśni solowe i chór mieszany Tow. śpiew. *„Lutnia"* pod batutą p. Feliksa *Muzyka*.

Na koncercie *muzyki religijnej* wykonano bogaty program, na który złożyły się Palestriny Improperia, Różyckiego J. Hymni ecclesiastici, Mozarta Reguiem (fragmenty), Beethovena Pieśni religijne, Rheinbergera Stabat Mater Maklakiewicza Koncert Gregorjański na wiolonczelę i tegoż autora Pieśni wielkopostne na chór i orkiestrę. Wykonawcami byli Chór *„Cecylja" i orkiestra smyczkowa Pol. Tow. Muzycznego* pod batutą dyr. Wiłkomirskiego, Julja *Gorzechowska* (śpiew solowy) i K. *Wiłkomirski* (wiolonczela). Koncert ten zyskał niezmiernie pochlebne opinje polskiej i niemieckiej prasy w Gdańsku, niestety udział publiczności był bardzo słaby. Zaznaczyć należy, że chór mieszany „Cecylja" staje się pod kierownictwem dyr. Wiłkomirskiego naprawdę poważnym i wartościowym zespołem, tak, iż wykonanie nawet trudnych kompozycyj nie pozostawia wiele do życzenia, a pod względem czystości i dźwięczności brzmienia przynosi słuchaczowi prawdziwą satysfakcję.

Koncert Anieli *Szlemińskiej* zawierał m. in. pieśni Mozarta, Donizetti'ego, Schumanna, Schuberta, a z polskich — w pierwszym rzędzie opracowania pieśni ludowych Chopina, Paderewskiego, Sikorskiego i Sygietyńskiego.

Niezależnie od czterech powyższych koncertów odbył się dnia 20.IV. *recital wiolonczelowy K. Wiłkomirskiego*, urządzony staraniem gdańskiego VI.

Okręgu Śpiewaczego na jego czele. Usłyszeliśmy Sonatę Ecclesa, Sonatę Chopina, Warjacje Czajkowskiego oraz drobne utwory Maklakiewicza, Szymanowskiego i Wiłkomirskiego. Poza doskonałą techniką i pełnym, soczystym tonem kantyleny, łączy w sobie gra p. Wiłkomirskiego dwie cechy, świadczące o prawdziwej, artystycznej kulturze: nadzwyczajną dokładność w oddanin tekstu kompozycji i zupełny brak starania o zewnętrzne efekty. Dyr. Wiłkomirski, który dał się dotychczas poznać tutejszemu społeczeństwu, jako doskonały organizator i kierownik życia muzycznego, ostatnim swoim występem zdobył sobie również publiczność jako wirtuoz.

Poza muzyką utrzymaną „w stylu i na poziomie" są również w Gdańsku objawy, świadczące o ożywieniu ruchu muzycznego w dziedzinie koncertów popularnych, względnie „lekkiej" muzyki. Dowodem tego są występy *zespołu smyczkowego* Stowarzyszenia Polskiej Młodzieży Katolickiej, innych tutejszych *chórów* męskich lub mieszanych, a ostatnio *orkiestry dętej*, zorganizowanej przy Gdańskim Związku Polaków. Pol. Tow. Muz. pragnie tej dziedzinie poświęcić obecnie więcej uwagi ze względu na specyficzne warunki Gdańska.

K. S.

TORUŃ

W wiadomościach z frontu muzycznego Torunia donieść należy przedewszystkiem o dalszym rozwoju *Konserwatorjum Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego*. Dzięki staraniom dyrektora P. Perkowskiego, zarząd miejski oddał do dyspozycji tej uczelni, w gmachu Dworu Artusa, obszerny lokal z odpowiednią ilością ubikacyj, nadających się do celów szkolnych, oraz z dużą salą koncertową. Takie rozwiązanie sprawy odjęło dyrekcji Konserwatorjum wiele kłopotów, pozwalając na większy wysiłek w kierunku organizacji artystycznej swej uczelni. Utworzona została klasa wiolonczeli, którą prowadzić będzie znany wiolonczelista p. Tadeusz *Kowalski* z Warszawy. Umożliwi to do pewnego stopnia kultywowanie w Toruniu muzyki kameralnej, która dotychczas, z braku odpowiedniego wiolonczelisty na miejscu, zaniedbana była zupełnie.

Nowa, wygodna siedziba Konserwatorjum ułatwiła Pomorskiemu Tow. Muzycznemu przystąpienie do oddawna już planowanej organizacji *orkiestry symfonicznej*, złożonej z miejscowych muzyków, oraz zamiłowanych amatorów o odpowiednich kwalifikacjach. Pierwsze próby tej orkiestry pozwalają wierzyć w możliwości rozwoju placówki, zwłaszcza, że na jej czele stanął muzyk, traktujący swe zadanie w sposób godny całkowitego zaufania, doświadczony i pełen zapału dyrygent, por. Zygmunt *Grabowski*.

W ciągu bieżącego sezonu odbył się, dla młodzieży szkół średnich i powszechnych, *szereg poranków muzycznych*, organizowanych w pierwszem półroczu szkolnem przez sekcję muzyczną Konfraterni Artystów, w drugiem zaś — przez Pomorskie Tow. Muzyczne. Dzięki ofiarności miejscowych wykonawców, strona organizacyjna poranków funkcjonowała sprawnie.

Słaby ilościowo ruch koncertowy Torunia stał w ostatnim okresie pod znakiem muzyki fortepianowej. W początku kwietnia wystąpił z recitalem Jan

Strauss, prezentując na estradzie toruńskiej swą wysoką klasę pianistyczną w utworach romantyków (Schumann, Chopin, Liszt i t. d.). Koncert ten był inauguracją *współpracy* w tej dziedzinie *Pomorskiego Tow. Muz.* z rzeszeniem kulturalnem miejscowej *kolonji niemieckiej*, co może dać niejednokrotnie dobre wyniki przy obopólnej wymianie artystów i publiczności.

Z dużem powodzeniem grał też w Toruniu na rzecz Tow. Czytelni Ludowych pianista Raul *Koczalski.*

Wieczory muzyczne w miejscowej *Konfraterni Artystów* stoją pod znakiem zapytania z powodu braku fortepianu w lokalu. Odbywają się wprawdzie sporadyczne wieczory dyskusyjne na tematy muzyczne, jednak ten „ustny" sposób „uprawiania" sztuki muzycznej, jest zbyt jałowy, aby mógł zaspokoić zapotrzebowanie Konfraterni w dziedzinie muzycznej.

Cantus

BYDGOSZCZ

Jakby naprzekór przesądowi, że pora wiosenna nie jest okresem sprzyjającym organizowaniu koncertów, ostatnie tygodnie wykazały w Bydgoszczy dość wyraźną tendencję zwyżkową w zakresie imprez muzycznych, tak pod względem ilościowym, jak i — co jest momentem o znaczeniu bardziej zasadniczym — jakościowym. Ciągle jeszcze, rzecz jasna, nie można tego ożywienia mierzyć skalą ruchu wielkomiejskiego, w naszym jednak ośrodku, cierpiącym niemal rok cały na „martwotę sezonu", wszelkie wzmożenie słabego tętna odczuwane jest w sposób specjalny i chętnie przez optymistów komentowane, jako zapowiedź zmiany na lepsze. Objawem szczególnie miłym jest znaczne wzmożenie frekwencji publiczności na koncertach, przyczem zauważyć się daje wyraźny wzrost zainteresowania dla muzyki wśród młodzieży szkolnej. Coraz częstsza obecność mundurków szkolnych na poważnych koncertach wydaje mi się zjawiskiem symptomatycznem dla panujących obecnie wśród młodzieży nastrojów. Czyżby reakcja ducha na przerost kultury fizycznej? Jeżeli tak, to nie powinno dla całej naszej akcji muzycznej propagandy istnieć w chwili obecnej zadanie ważniejsze nad to, by młodzieży tej wyjść naprzeciw, by ułatwić jej orjentację w nieznanym jej bliżej terenie, by ją do muzyki przywiązać i dla przyszłej naszej kultury muzycznej pozyskać na stałe. Żaden wysiłek nie może tu być za wielki, żaden pośpiech przedwczesny.

Cofnąć musimy się — dla porządku chronologicznego — do okresu wielkotygodniowego, w którym, zwyczajem wieloletniej tradycji, wystąpiło *Miejskie Konserwatorjum Muzyczne z koncertem muzyki religijnej.* Jak każda impreza tej uczelni, tak i ten występ przygotowany był z największą starannością i wnikającą w szczegóły drobiazgowością pracy. Według zgodnej opinji prasy i publiczności, audycja ta przekroczyła zdecydowanie granice, jaką zwykło się wyznaczać dla imprez szkolnych. Na program składały się: fragmenty z „Mesjasza" Haendla, oraz wczesna kompozycja Beethovena: oratorjum „Chrystus na Górze Oliwnej". Obok chóru i orkiestry konserwatorjum, w koncercie wzięli udział: Chór mieszany *„Lutnia"*, Felicja

Krysiewiczowa (sopran), Stanisław *Roy* (tenor) i Roman *Heising* (bas), ostatni dwaj z Poznania. Całością kierował niżej podpisany.

Wykonawcami dwóch interesujących wieczorów muzyki szopenowskiej byli: Stanisław *Niedzielski* i Raoul *Koczalski*. Wspólna platforma programowa obu tych koncertów pozwala na porównawcze zestawienie pianistycznego kunsztu ich wykonawców. Niedzielski, który doniedawna zdradzał niebezpieczną tendencję w kierunku pozerji i zewnętrznego efektu, pogłębił się w ostatnich latach pobytu zagranicą bardzo wyraźnie i dobiegł w swym rozwoju do linji, za którą rozpoczyna się wewnętrzna dojrzałość artysty. Gra jego nabrała powagi i skupienia, oczyściła się ze szminki wirtuozerji i weszła w służbę świadomej woli artysty. Możnaby dyskutować na temat rozwiązywania przez Niedzielskiego szeregu problemów interpretacyjnych, trudno jednak byłoby odmówić artyście konsekwencji i planowości w grze. W ujęciu muzyki szopenowskiej przez Niedzielskiego najsilniejszym rezonansem brzmi nuta liryczna. Niezawsze panując w dostateczny sposób nad swą silnie wybujałą uczuciowością, nie dostrzega niekiedy artysta innych emocjonalnych pierwiastków muzyki Chopina, również godnych uwypuklenia. W zewnętrznej stronie gry Niedzielnego zwraca uwagę wielka miękkość i barwność tonu, oraz niezawodność techniki biegnikowej.

Raoul Koczalski, „cudowne dziecko" lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, reprezentuje typ pianisty epoki minionej. Gra jego wyposażona jest w stylistyczne akcesorja, charakteryzujące pianistykę dawniejszą (szczególnie w odniesieniu do Chopina), jak arpedżjowanie akordów i do ostatecznych granic wysubtelnione „tempo rubato". Wbrew pozorom jest gra Koczalskiego pełna świeżości i młodzieńczej niemal mocy, podpartej zresztą, ciągle jeszcze nieomylną, techniką palcową. W interpretacji łączy Koczalski romantyczną fantastykę z chłodem dojrzałej refleksji; ta symbjoza daje grze jego konstrukcyjną zwartość i wewnętrzną równowagę.

Odbył się pierwszy koncert nowopowstałej *orkiestry symfonicznej*. Po dwumiesięcznej pracy nad zespołem pierwszego dyrygenta orkiestry p. *Kuleckiego*, zdecydował się zarząd orkiestry, w ostatniej niemal chwili przed koncertem, oddać kierownictwo w ręce p. W. *Winterfelda*, co wywołało dość nieprzychylną reakcję w bydgoskiem społeczeństwie, które wolałoby na czele zespołu widzieć dyrygenta — Polaka. Forma, w jakiej się nowa orkiestra zaprezentowała na pierwszym koncercie, nie może się ostać na dłuższy dystans. Zespół wymaga oczyszczenia z muzyków technicznie zamało zaawansowanych, którzy nie mogą, narazie przynajmniej, dać orkiestrze żadnych korzyści. Okazało się również, że bez pomocy muzyków wojskowych w instrumentach dętych, orkiestra narazie obejść się nie może. Mimo to zespół daje podstawę do optymizmu; ukrywa się w nim wiele możliwości, o silnym potencjale rozwojowym. Systematyczna i planowa praca może tu doprowadzić do wyników wysokowartościowych.

Solistką koncertu była Zofja *Frankiewicz* (fortepian — koncert Griega), legitymująca się solidną techniką palcową, nie ujawniająca jednak jeszcze w swej grze zdecydowanego profilu artystycznego.

Alfons Rösler

Bliskość Warszawy, z jej intensywnem życiem artystycznem, działa deprymująco na samodzielne poczynania muzyczne na terenie Łodzi. *Miejscowa rozgłośnia* kontentuje się programem warszawskim, zrzadka tylko dochodząc sama do głosu. *Sala Filharmonji*, o ile nie odbywały się w niej mecze bokserskie, gościła niektórych z przyjezdnych do stolicy artystów, przyczem specjalnem powodzeniem cieszyły się występy muzyków sowieckich, podczas gdy np. recital A. Cortot nie doszedł do skutku ze względów kasowych.

Zdrowa inicjatywa Polskiego Radja, zmierzająca do rozbudzenia ruchu muzycznego na prowincji, natrafiła tutaj na glebę mało urodzajną. *Koncerty, subwencjonowane przez Polskie Radjo*, w liczbie ośmiu, były pomyślane początkowo w formie imprez publicznych, transmitowanych z sali Teatru Rozmaitości. Niestety usterki organizacyjne z jednej strony, a brak większego zainteresowania publiczności z drugiej, sprawiły, że już od trzeciego koncertu począwszy, wykorzystano umowę z Zarządem Miejskim, na mocy której każdy program miał być powtórzony dla członków Związków zawodowych i odtąd skasowano właściwe koncerty, a transmisyj dokonywano właśnie z tych audycyj związkowych, na które karty wstępu dawał stosownie do swego uznania Magistrat. W ten sposób osiągnięto znaczną oszczędność na wynajmie sali, a równocześnie stopiono w jeden fundusz subwencję Polskiego Radja i subwencję Zarządu Miejskiego. Rozwiązanie sprawy bardzo wygodne, lecz z niewątpliwą szkodą dla lokalnego życia muzycznego; należy się dziwić, że Polskie Radjo pozwala na takie zniekształcanie swoich intencyj. Tytułem informacji podaję nazwiska artystów, którzy wzięli udział w tych koncertach: Panie: B. Rotsztatówna-Ney (skrzypce), M. Chasin, St. Pawlikowska, P. Szmuklerówna (fort.). Panowie: I. Neumiller (skrzypce), W. Lewandowski, J. Sulikowski (fort.), A. Bantze, W. Bierdjajew, I. Neumark, S. Pietruszka, T. Ryder (dyrekcja).

Jedyną poważną imprezą, zorganizowaną przez miejscowe społeczeństwo polskie, była *Akademja ku czci I. Paderewskiego*, na której wystąpili artyści zaproszeni z Warszawy; oprócz tego pewną działalność muzyczną rozwinęło *Łódzkie Ognisko Polskiej YMCA*, które, rozporządzając nowym własnym gmachem, ma wszelkie warunki, aby poprowadzić skutecznie propagandę dobrej muzyki.

J. Sulikowski

KRZEMIENIEC

W życiu muzycznem Krzemieńca na specjalne podkreślenie zasługuje muzyka, uprawiana w zakładach naukowych *Liceum Krzemienieckiego*. Ta dobrze wyposażona instytucja, dbając o dobry i wszechstronny rozwój swoich wychowanków, nie zaniedbuje również i dziedziny muzyki. Kierownikiem i duszą całej akcji muzycznej L. K. jest p. Jerzy *Gaché*, któremu w największej mierze należy zawdzięczać poziom muzyczny, jaki obecnie mamy w L. K.

Rok rocznie młodzież licealna urządza własne koncerty publiczne, cieszące się w Krzemieńcu powodzeniem i zasłużonem uznaniem. W dniu 26 kwietnia odbył się staraniem *młodzieży licealnej koncert* (a raczej audycja muzyczna) pod kierownictwem p. J. Gaché. W koncercie brali udział: zespół skrzypcowy, orkiestra dęta i orkiestra symfoniczna złożona z uczniów L. K. W programie Haydn — Andante z symfonji „Z uderzeniem bębna", Händel — Arjoso i Menuet na zespół smyczkowy, Brahms — Taniec węgierski Nr. 2, Gounod — Walc koncertowy z „Fausta" i in.

Pracuje również *Krzemieniecki Chór Nauczycielski.* Z nowym repertuarem śpiewaczym wyjeżdża ten chór w czerwcu z występami do 4 miejscowości powiatu krzemienieckiego: — Poczajów, Szumsk, Wyszogródek i Wiśniowiec. Hasłem tegorocznych koncertów K. C. N. jest: *„Piłsudski i jego legjony w pieśni"*. Koncerty chóru poprzedzane są odpowiednią prelekcją p. Bronisława Robaka, Inspektora Szkolnego w Krzemieńcu.

Pisząc sprawozdanie z życia muzycznego Krzemieńca, niepodobna jest pominąć zdarzenie muzyczne tak wielkiej wagi jak *500 audycja muzyczna „ORMUZ'u"* w wykonaniu p.p. *Umińskiej i Dygata.* Zbytecznem byłoby wypowiadać jakąkolwiek krytykę w odniesieniu do utworów objętych programem i do samych wykonawców, gdyż oprócz słów zachwytu i uznania nie można nic innego wyrazić. Stwierdzić jednakże należy, że takiego niezwykłego koncertu Krzemieniec dotychczas jeszcze nie przeżywał. Zebrana na koncercie publiczność zgotowała Umińskiej i Dygatowi serdeczną, entuzjastyczną owację.

Jan Gipski

SOSNOWIEC

Mówiąc o życiu muzycznem naszego środowiska ze smutkiem trzeba przyznać, iż jest ono ubogie. Nie dlatego jednak, żeby brak było między nami ludzi odpowiednio zdolnych i zaawansowanych, lecz dlatego, że jednostki te nie wykazują aktywności w stosunku do budowania muzyki regjonalnej. A przecież Zagłębie, jako potężny ośrodek pracy, ma swoiste piękno, zawarte w rytmie codziennego życia, rytmie, który stale wygrywa symfonję pracy, uchwytną dla każdego muzyka. Trzebaby zachęcić tych kompozytorów, by poczęli pracę rzetelną, zmierzającą do umożliwienia naszym rzeszom słuchania muzyki Zagłębia i do podania jej innym regjonom. Drugim, niemniej ważnym powodem naszego bezruchu muzycznego jest bierność tutejszego społeczeństwa w stosunku do miejscowych, regjonalnych poczynań muzycznych. Obojętność ta nie jest bynajmniej wynikiem kryzysu. Przeciwnie — mieszkańcy tłumnie uczęszczają na koncerty i imprezy muzyczne, lecz nie miejscowe a... przyjezdne, chociażby one stały na niskim poziomie artystycznym, natomiast wszelkie koncerty miejscowe, odpowiadające często wymaganiom artystycznym i programowym, mijają bez echa .Zagłębiacy wyznają poprostu zasadę, że to, co wykonywane jest swojemi siłami, nie jest warte zainteresowania i poparcia. Zasadę tę wpajają w regułę codziennego życia. Jeśli dorastająca młodzież wejdzie w życie z tą samą zasadą — trudno doprawdy będzie coś

zdziałać w kierunku umuzykalniania naszego Zagłębia. Jednym jasnym punktem, dokoła którego skupia się nieliczna garstka miłośników muzyki, jest *miejscowa szkoła muzyczna*, skromnie kultywująca kulturę muzyczną wśród społeczeństwa. „Skromnie" — ponieważ brak szerszego zrozumienia wśród mieszkańców wpływa w dużej mierze na stan ilościowy uczniów oraz na frekwencję poranków muzycznych i koncertów, urządzanych przez szkołę. Ideowy kierownik szkoły dyr. Horbaczewska, pracuje bez wytchnienia, by pokazać ogółowi, że szkoła może pokrywać potrzeby życia muzycznego naszego miasta.

W życiu tem należy zanotować *koncert muzyki religijnej* uczniów klasy śpiewu solowego *dyr. Horbaczewskiej*, którzy wykonali przed mikrofonem pod-studja radjowego szereg utworów Gorczyckiego, Gomółki, Moniuszki i in. Bawiła też u nas trupa operowa, występująca pod szumną nazwą „Opery Warszawskiej" pod kierunkiem p. *Mossakowskiego*. Z całej tej trupy szkoda tylko kierownika, gdyż reszta solistów psuje mu tylko reputację kulturalnego artysty. Pożądanem byłoby, aby władze operowe stołeczne zainteresowały się tą „operą", która nie przyczynia się do wzbudzenia szczerych i przyjaznych uczuć pod adresem właściwej Opery Warszawskiej.

H. Klimas

MUZYKA W RADJO

Miniony sezon zimowy w radjo zamyka się bilansem aktywnym. Oczywiście nie braknie materjału do uwag krytycznych, lecz ogólnie biorąc ostateczny wynik sezonu jest dodatni.

Oficjalne enuncjacje Radja zwykle podkreślają procentowe uprzywilejowanie muzyki w stosunku do innego rodzaju audycyj: nas interesuje nie ilość, lecz jakość. Otóż należy stwierdzić, że przeciętny poziom andycyj muzycznych podniósł się zarówno pod względem programowym, jak i wykonawczym.

W dziedzinie programowej (piszę o t. zw. muzyce poważnej) znać było inicjatywę i wystrzeganie się szablonów, szeroko też uwzględniono muzykę polską, od dawnej do najmłodszej włącznie. Mam wrażenie, że znikła przewaga muzyki wokalnej kosztem zwiększenia audycyj instrumentalnych i kameralnych (m. in. dobrze ułożone miniatury kwartetowe); ciekawą też rubryką były nowości z płyt. Upośledzenie literatury operowej łatwo tłomaczy się znanym stanem naszych teatrów operowych.

Dzięki selekcji artystów-wykonawców i niemal całkowitemu wyeliminowaniu sił amatorskich, *poziom wykonawczy* audycyj podniósł się i dawał chyba maksimum możliwości, na jakie nas obecnie stać. Wielkim krokiem naprzód było stworzenie *radjowej orkiestry symfonicznej;* scementowanie nowego zespołu wymaga oczywiście czasu i pracy, jednak początkowy systematyczny postęp orkiestry dziś jakby się zatrzymał i braki są wyraźniejsze (blacha, niektóre drewniane instrumenty, anemiczne brzmienie skrzypiec, czasem wątpliwa czystość). Czyżby pierwszy zapał minął? Caveant consules!

Po uregulowaniu sprawy orkiestrowej należałoby *przystąpić do stworzenia chóru radjowego*. Nawet niewielki zespół chóralny dałby nowe możliwości

programowe i przyniósłby radjosłuchaczom dużo wartościowej literatury muzycznej.

Popularne audycje *„Cała Polska śpiewa“* niewątpliwie były dodatnim czynnikiem w szerzej podjętej akcji umuzykalniającej. Ważnem jest, żeby nie zastygły one w pewnym szablonie i miały swoją linję rozwojową. Dużą przeszkodą będzie brak odpowiedniej literatury oryginalnej.

Wreszcie należy zanotować pierwsze nieśmiałe *próby wychowania muzycznego różnolitej masy radjosłuchaczy.* Polepszyły się pogadanki przed koncertami symfonicznemi i zawierają więcej konkretnej treści, niż dawniej. Niektóre cykle połączono z objaśnieniami, stojącemi na różnym poziomie: widać trudno jeszcze oderwać się w tych wypadkach od utartego stylu beztreściwie-literackiego. Czasem próbowano przemycać krótkie objaśnienia przy zapowiadaniu utworów (ta forma wymaga jeszcze przemyślenia). Wreszcie osobną pozycję stanowiły stałe „rozmowy muzyka ze słuchaczem radja“, podające w sposób dostępny zasadnicze wiadomości o muzyce i jej słuchaniu.

Zagadnienie wychowania i uszlachetnienia wrażliwości muzycznej słuchacza jest skomplikowane i wymaga podejścia dobrze przemyślanego. Chciałoby się, żeby radjo nie ustawało w próbach rozwiązania tego zagadnienia z uwagi na jego związek z pracami nad podniesieniem ogólnej kultury muzycznej.

Natomiast *nie doczekaliśmy się rubryki, poświęconej nowej literaturze muzycznej i wydawnictwom.* W dziale literackim oddawna istnieją stałe audycje „Co czytać“ lub „Z najnowszych wydawnictw“, które bodaj co tydzień informują o ważniejszych wydarzeniach ruchu literackiego. Czemu wydział muzyczny nie chce informować nas, choć raz na miesiąc, o ukazujących się utworach i wydawnictwach *muzycznych?*

Zamykając narazie ten krótki przegląd, będziemy z zainteresowaniem oczekiwać przyszłego sezonu zimowego, który powinien nam przynieść dalsze wydatne rozszerzenie i pogłębienie prac muzycznych naszego radja. *T. Z.*

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Zarząd Towarzystwa, pragnąc korzystać przy wydaniu opery „Straszny Dwór“ z pomocy najwybitniejszych znawców twórczości Moniuszki, utworzył specjalny komitet redakcyjny, w skład którego weszli: dr. Zygmunt Latoszewski, prof. Jerzy Lefeld, prezes Marjan Mrozowski, dr. Henryk Opieński, dr. Juljan Pulikowski i dyr. Teodor Śledziński. Przewodniczy komitetowi prof. Kazimierz Sikorski — kierownik działu wydawniczego Towarzystwa.

Komitet redakcyjny rozpoczął prace i zajmuje się obecnie krytycznem badaniem istniejących rękopisów opery oraz ustalaniem tekstu muzycznego partytury orkiestrowej. Prace te są daleko posunięte i przypuszczalnie już w końcu bież. miesiąca pierwszy akt partytury skierowany będzie do druku.

Na podstawie wydanej partytury orkiestrowej zostanie opracowany nowy wyciąg fortepianowy opery, ściśle zgodny z partyturą; pracy tej podjął się prof. Jerzy Lefeld.

*
* *

Dział organizacji ruchu muzycznego Towarzystwa (ORMUZ) zakończył drugi sezon koncertowy. W okresie od września 1935 r. do czerwca 1936 r. dział ORMUZ zorganizował: na prowincji — 142 koncerty publiczne i 204 audycje szkolne, w Warszawie — 218 audycyj szkolnych.

* * *

Na konkursie kompozytorskim Towarzystwa na utwory orkiestrowe, rozstrzygniętym dnia 15 marca b. r., oprócz trzech nagrodzonych kompozycyj, wyróżniono utwory pod godłami: „Anami", „Syrena", „Prostota" i „Kantylena". Za zgodą kompozytorów dokonano otwarcia trzech kopert i ustalono, że wyróżnienia otrzymali: Grażyna Bacewiczówna za utwór „Symfonietta na orkiestrą smyczkową" (godło „Prostota"), Artur Malawski za utwór „Symfonietta na małą orkiestrę" (godło „Syrena") i Michał Spisak za utwór „Góralczyki — obrazek muzyczny na małą orkiestrę" (godło „Anami").

* * *

Kolejnym konkursem kompozytorskim Towarzystwa będzie konkurs na większy utwór fortepianowy (fortepian solo). Warunki i szczegóły tego konkursu będą ogłoszone w następnym zeszycie „Muzyki Polskiej".

* * *

Dnia 21 czerwca b. r. odbędzie się nadzwyczajne walne zgromadzenie członków Towarzystwa, celem omówienia dotychczasowej pracy działu ORMUZ oraz ustalenia zasad dalszej pracy.

DRUGI ROK DZIAŁALNOŚCI „ORMUZU"

wykazał znaczne — w porównaniu z pierwszym rokiem — rozszerzenie i umocnienie akcji koncertowej na prowincji.

W okresie sprawozdawczym — od września do połowy lipca b. r. — odbyło się:

Na prowincji w — 72 miastach: 142 koncerty publiczne i 204 audycyj dla młodzieży szkolnej o ogólnej frekwencji ca 92.000 osób.

W Warszawie — na terenie 53 szkół: 219 audycyj dla ca. 52.000 młodzieży.

Ogółem więc zostało zorganizowanych 565 produkcyj w wykonaniu 80 artystów, których wysłuchało przeszło 144.000 osób. (W ubiegłym roku odbyło się — 334 produkcje).

Teren działalności. W nakreślonym planie działalności ORMUZ'u okres pierwszych 2-ch lat był przewidziany dla zapoznania się z terenem i zdoby-

ciu pod tym względem potrzebnych doświadczeń. Cel ten — w dużym już zakresie — został osiągnięty. Za wyjątkiem odległych i trudnych do nawiązania kontaktu terenów wschodniej Małopolski i zachodniej części Poznańskiego, ORMUZ, organizując koncerty i audycje w 92 miastach, mógł zapoznać się z warunkami urządzania koncertów i audycyj na prowincji. (Większe miasta, posiadające swój własny ruch koncertowy, jak np. Poznań, Katowice, Kraków — nie są objęte akcją ORMUZ'u).

W drugim roku ORMUZ powiększył swój teren działalności o nowe 28 miast, z których znaczna ilość okazała się dobremi placówkami dla akcji muzycznej.

Objazdy koncertowe w większości wypadków kierowały się na kresy wschodnie.

Najintensywniejszy ruch muzyczny skoncentrował się w województwach:

Lubelskiem — szczególnie w zakresie organizowania audycyj szkolnych,

Wołyńskiem — gdzie objazdy koncertowe, pomimo niesprzyjających warunków, były najwięcej systematyczne,

Kieleckiem — szczególnie w okręgach przemysłowych.

Spośród poszczególnych miast przoduje, jak i w ubiegłym roku, Płock, gdzie odbyło się już 14 koncertów i 36 audycyj, w tej liczbie I-szy symfoniczny koncert ORMUZ'u z udziałem Filharmonji Warszawskiej.

Na terenie stolicy akcja ORMUZ'u objęła w tym roku 53 szkoły, zwiększając swój zasięg o 20 nowych gimnazjów.

Szkoły żeńskie wykazały więcej zainteresowania audycjami w porównaniu do szkół męskich, zdradzając większe zamiłowanie i lepsze przygotowanie muzyczne.

Współdziałanie instytucyj miejscowych na prowincji. Wszystkie niemal organizacje, z któremi nawiązany został kontakt, wykazały wiele prawdziwego zrozumienia i szczerego oddania dla sprawy szerzenia kultury muzycznej. Nie wszędzie jednak wykazują one dostateczną umiejętność w zakresie organizacyjnym, tembardziej, że przezwyciężenie apatji społeczeństwa i brak zainteresowania dla sztuki wymaga znacznych wysiłków. W niektórych miastach na przeszkodzie stoi również brak konsolidacji społeczeństwa i istniejące rozbieżności pomiędzy różnemi instytucjami.

Wypada tu podkreślić prawdziwie ideowe, wysoce obywatelskie i ofiarne współdziałanie Zjednoczenia Organizacyj Społecznych w Krzemieńcu (Z.O.S.), dzięki któremu intensywna praca nasza na terenie Wołynia mogła być zrealizowana. Odbyło się tam 24 koncerty i 30 audycyj w 14 miastach (w roku ubiegłym — tylko 12 koncertów i 7 audycyj).

Ta muzyczna ofensywa wołyńska doprowadziła do przełamania lodów obojętności: frekwencja wzrosła, koncerty ORMUZ'u stały się popularne.

Pośród innych organizacyj społecznych często współdziałają Związki Pracy Obywatelskiej Kobiet, który wykazały zalety sprężystej organizacji i serdeczną gościnność w stosunku do artystów.

Zgrupowanie wszystkich instytucyj, współdziałających z ORMUZ'em, daje obraz następujący:

Szkoły lub instytucje związane z nimi, występują jako organizatorzy koncertów, niezależnie od urządzania audycyj w 30 miastach

Związki Pracy Obywatelskiej Kobiet	„ 14 „
Społeczne	„ 12 „
Artystyczne	„ 11 „
Różne	„ 6 „

Współdziałanie władz szkolnych przy organizowaniu audycji dla młodzieży zostało unormowane przez liczne okólniki i rozporządzenie Ministerstwa W. R. i O. P. i poszczególnych Kuratorjów, co w znacznym stopniu dopomogło do przeprowadzenia na szerszą skalę akcji ORMUZ'u wśród młodzieży. Wyjątkową, wysoce kulturalną i czynną opieką otacza audycje szkolne Kuratorjum Lubelskie, co wypada tutaj podkreślić, wyrażając szczerą wdzięczność dla Pana Kuratora St. Lewickiego.

Jedną z najważniejszych *trudności technicznych* w organizowaniu koncertów na prowincji jest brak dobrych fortepianów w salach koncertowych: na 92 miasta, objętych akcją ORMUZ'u, zaledwie w 38 są dobre instrumenty, możliwe do gry solowej, w 35 są możliwe tylko do akompanjamentu (przeważnie pianina), a w 19 zupełnie zdemolowane.

Organizowanie koncertów z udziałem świetnych pianistów sprawiło, że kwestja ta stała się aktualną: przekonano się o konieczności nabycia nowych instrumentów lub zremontowania starych. Mamy więc do zanotowania pocieszające fakty nabycia nowych fortepianów w 6 miastach, a Kuratorjum Lubelskie poleca szkołom wyremontować i wystroić instrumenty dla użytku audycyj. ORMUZ dopomógł ponadto do nawiązania kontaktu krajowych fabryk fortepianów z prowincją.

Wykonawcami objazdów koncertowych na prowincji było 44 artystów, oprócz nich w audycjach w Warszawie brało udział 36 artystów, razem 80 osób (w roku ubiegłym — 55).

Zespoły artystyczne były skompletowane w sposób następujący (w porządku odbywania się objazdów):

F. Krysiewiczowa (Bydgoszcz) — Z. Jahnke (Poznań) — Z. Lisicki (Poznań);

J. Zwidrynówna — W. Kochański; W. Łozińska — W. Kochański;

E. Umińska — Z. Dygat;

G. Bacewiczówna — E. Rösler (Bydgoszcz);

A. Szlemińska — St. Szpinalski (Wilno); A. Szlemińska — P. Lewiecki;

A. Michałowski — B. Woytowicz; A. Dobosz — B. Woytowicz;

S. Korwin-Szymanowska — H. Sztompka;

S. Argasińska — T. Kowalski; J. Grabowska (Płock) — T. Kowalski;

A. Wyleżyńska (Wilno) — H. Kalmanowiczówna (Wilno);

W. Hendrychówna (Wilno) — A. Katz (Wilno); W. Hendrychówna — W. Ledóchowska (Wilno);

S. Mikuszewski (Kraków) — Z. Woźniak (Kraków);

J. Hryniewicka (taniec) — K. Czekotowski;

„Kwartet Polski" z udziałem J. Wysockiej-Ochlewskiej (I. Dubiska, Z. Adamska — solowe numery);

Akompanjament: J. Lefeld, J. Sulikowski, J. Szamotulska, W. Trocki, M. Bilińska (Kraków);

Orkiestra Filharmonji Warszawskiej pod dyr. J. Ozimińskiego;

Orkiestra Symfoniczna 18 p. p. w Skierniewicach pod dyr. S. Janiszewskiego i K. Wójcika;

(Poranki symfoniczne w Skierniewicach odbywały się z udziałem: A. Szlemińskiej, S. Szpinalskiego, A. Michałowskiego, E. Mossakowskiego i E. Umińskiej).

Zasada angażowania artystów z prowincji była w tym roku stosowana szerzej niż przedtem, jednak wciąż w niedostatecznym zakresie.

Artyści — wykonawcy ORMUZ'u przyjmując najczynniejszy udział w tej wdzięcznej ale trudnej pracy, złożyli dowody obywatelskiego zrozumienia swoich obowiązków, zyskując sobie tem powszechny szacunek i wdzięczność na prowincji.

Nie bacząc na trudy uciążliwych podróży i niesprzyjające warunki estrad koncertowych, dopomogli oni walnie do wykonania zakreślonego w tym roku planu intensywnego ruchu koncertowego.

Porównanie drugiego roku działalności ORMUZ'u z pierwszym wykazuje wyraźny postęp:

Osiągnięto zwiększenie ruchu koncertowego, którego nasilenie wzrosło o 70%, rozszerzył się teren działalności, zwiększyła się frekwencja, powiększyła się ilość zaangażowanych artystów.

O audycjach szkolnych, ich programach i wynikach „plebiscytów" — w następnym zeszycie.

T. O.

KRONIKA

POLSKA

Zjazdy, konkursy, jubileusze[1])

W *Zlocie Śpiewaczym*, który odbędzie się w dniach 27 — 29 czerwca r. b. w Warszawie, przyrzekły swój udział polskie chóry z Austrji, Czechosłowacji, Francji, Łotwy, Niemiec, Rumunji i Stanów Zjednoczonych. Łącznie — około 1.000 osób. Z kraju zgłosiło się 5.000 uczestników. Zgłoszenia trwają nadal.

*

Po zapoznaniu się z pracami, nadesłanemi na *konkurs muzyczny PUWF*, jury konkursowe uznało, że prace te

[1]) Zjazdy i jubileusze, jakie miały miejsce na Śląsku polskim i niemieckim, umieszczone są pod: „Katowice i Śląsk" oraz „Śląsk niemiecki".

nie kwalifikują się do przyjęcia, jako hymn lub marsz sportowy. Żaden więc utwór nie został nagrodzony. Sąd konkursowy zorganizował wobec tego drugi konkurs na tekst wierszowany do śpiewu i muzykę do ustalonych tekstów. PUWF wyznaczył dla muzycznej strony konkursu dwie nagrody: 500 zł. i 250 zł. Do komisji sędziowskiej wejdą przedstawiciele Ministerstwa W. R. i O. P., Polskiej Akademji Literatury, Centralnego Instytutu W. F., Związku Polskich Związków Sportowych, Związku Dziennikarzy Sportowych, Polskiego Radja oraz muzycy fachowi.

*

Dnia 19-go maja odbył się w sali Konserwatorjum Warszawskiego Koncert - Poranek, poświęcony uczczeniu pięćdziesięciolecia pracy muzycznej *Józefa Furmanika*, znanego i cenionego w Warszawie organisty, kompozytora i pedagoga. Program koncertu wypełniły utwory J. Furmanika w wykonaniu połączonych warszawskich chórów kościelnych męskich i mieszanych. Chórami kolejno dyrygowali pp. Szymczak, Drzewoski, Mikina, Karnaszewski i Nawrocki. Koncert poprzedzony został krótkim referatem prof. Br. Rutkowskiego, który omówił rolę organisty w życiu kościelnem i kulturalnem oraz stosunek naszego społeczeństwa do zawodu organisty. Liczny udział śpiewaków i publiczności (wszystkie miejsca w sali były zajęte) świadczył o wyjątkowej popularności Józefa Furmanika.

*

W roku bieżącym przypada jubileusz 40-lecia pracy artystycznej *Włodzimierza Malawskiego*, byłego śpiewaka Opery Lwowskiej, Warszawskiej, reżysera i kierownika artystycznego Opery Poznańskiej oraz długoletniego profesora śpiewu w Konserwatorjum Muzycznem w Poznaniu. Malawski przebywa obecnie w Szwajcarji. Jest członkiem zespołu „Motet et Madrigal" i wytrwałym propagatorem muzyki polskiej.

Muzyka polska w programach zagranicy

Po Hamburgu i Pradze obecnie scena operowa *w Erfurt* wystawiła „Halkę" *Moniuszki*. Dyrygował H. Bergzog.

*

II-gi Koncert skrzypcowy *K. Szymanowskiego* wykonany został w *Dortmundzie* przez prof. Sieben'a.

*

Staraniem Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w *Paryżu* odbyła się dn. 21 marca *audycja muzyki polskiej* (w salonach p. Pastré) z następującym programem: Słopiewnie i Rymy Dziecięce *K. Szymanowskiego*, Koncert na dwa fortepiany *R. Maciejewskiego*, II Koncert skrzypcowy *J. Fitelberga*.

Pierwsze publiczne wykonanie Koncertu na dwa fortepiany R. Maciejewskiego w Paryżu miało miejsce dn. 25 marca b. r. Wykonawcami byli: autor i K. Kranc.

*

Na koncercie „Tritonu" w *Paryżu* wykonano pieśni na głos z tow. 3-ch instr. *B. Wojtowicza* p. t. „L'enfant va dormir".

*

Dn. 4 kwietnia odbył się w *Paryżu* koncert *„Jeunes Compositeurs Polonais"*, urządzony staraniem p. Servais, przy pomocy Stowarzyszenia

Młodych Muzyków Polaków w Paryżu. W programie umieszczono: Trio *Mycielskiego*, Sonatinę i Kwartet *Szałowskiego*, Koncert na dwa fortepiany Maciejewskiego i II Koncert *J. Fitelberga.*

*

Dn .25 kwietnia na koncercie „Société Nationale de Musique" w *Paryżu* odbyło się pierwsze wykonanie Divertimento na flet i fortepian *F. R. Łabuńskiego*. Wykonawca — p. René Le Roy.

*

W *Maastrich (Holandja)* odbył się koncert muzyki polskiej. Na program złożyły się utwory *K. Szymanowskiego, F. R. Łabuńskiego* i *Al. Tansmana.*

*

Mieczysław Mierzejewski wystąpił przed mikrofonem *Radja Berlińskiego*, jako dyrygent koncertu, poświęconego muzyce polskiej 19—20 wieku, w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Radja Berlińskiego. Program objął: uwerturę do *„Halki"*, „Powracające fale" *Karłowicza*, „Chmiela" *St. Wiechowicza*, wreszcie Mazurka i Oberka *T. Sygietyńskiego*. Koncert zyskał uznanie krytyki berlińskiej.

*

W *New-Yorku* i w *Chicago* wystawiono „Halkę" *Moniuszki*. Wykonawcami byli artyści Opery Warszawskiej, Helena Lipowska i Antoni Gołębiowski, oraz siły artystyczne Polonji amerykańskiej. Przedstawienia zostały gorąco przyjęte przez licznie zgromadzoną publiczność, wykonawcy zyskali uznanie prasy. Przedstawienia zorganizował chór polski „Dudziarz" z okazji 25-letniej rocznicy swego istnienia.

*

W *New-Yorku* odbył się recital *Zygmunta Stojowskiego* o programie: utwory *Chopina, Paderewskiego* oraz *własne*. Część dochodu przeznaczono na Polski Instytut Kultury i Sztuki w New-Yorku.

*

W *Genewie* wykonane zostały po raz pierwszy: Danse polonaise — *Różyckiego*, Toccatina — *Łabuńskiego*, Album — *Szeligowskiego* i Mazurek— *Maciejewskiego*. Wykonawca — St. Szpinalski.

*

„Pieśni Zielone" *T. Szeligowskiego* wykonane były dn. 16 kwietnia w *New-Yorku.*

*

„Chmiel" — *St. Wiechowicza* wykonany był w *Luxemburgu* (14 marca), w *Brukseli* (18 marca) i w *Wiedniu* (4 kwietnia).

*

„Żołnierzy" *M. Kondrackiego* wykonano w *Wiedniu* dn. 4 kwietnia.

*

„Muzyka Symfoniczna" *R. Palestra* została wykonana dn. 14 marca w *Luxemburgu.*

*

W *Hamborn* (Niemcy) odbył się obchód *„Dnia pieśni polskiej"*, zorganizowany przez tamtejsze chóry polskie. W uroczystym koncercie, poświęconym twórczości kompozytorów polskich, wzięły udział chóry „Wanda" i „Słowik" pod dyr. B. Kujawskiego.

*

Suita na orkiestrę — *B. Wojtowicza* wykonana została dn. 4 kwietnia w *Radjo Wiedeńskiem.*

*

Audycję folklorystyczną „Dyngus obrzędowy", nadawaną przez Polskie Radjo, transmitowały: *Ameryka Północna, Jugosławja* (Belgrad i Zagrzeb), *Niemcy* (Lipsk, Stuttgard) i *Norwegja*. Niemcy audycję tę nagrali na płyty i ponownie nadali. Świadczy to o zainteresowaniu zagranicy *folklorem polskim*.

*

Czeski miesięcznik muzyki współczesnej „Rytmus" (Praga) zamieścił jako naczelny atrykuł studjum *o polskiej muzyce współczesnej*, pióra dr. J. Freiheitera.

Polscy wykonawcy zagranicą

Artur Rodziński zaproszony został do dyrygowania jednym z koncertów na tegorocznym *Festivalu w Salzburgu*. Zaproszenia takie otrzymali również: Toscanini, Bruno Walter i Weingartner. Rodziński podpisał też kontrakt z *Orkiestrą Filharmoniczną w New-Yorku*, zobowiązując się dyrygować koncertami Filharmonji New-Yorskiej w ciągu połowy sezonu 1936-37. Resztę sezonu spędzi Rodziński na swem stałem stanowisku w *Cleveland*. W okresie Wielkiejnocy b. r. wystawił Rodziński w Cleveland *„Parsifala"* z udziałem śpiewaków z Bayreuth i z „Metropolitan-Opera" w New-Yorku. Wystawienie to stało się centralnym punktem sezonu operowego, ściągnęło liczną publiczność z 40 miast Ameryki Północnej.

*

Wanda Landowska ukończyła tournée koncertowe po *Hiszpanji* i *Portugalji*. Tournée objęło miasta: Madryt, Barcelonę, Walencję, Sewillę, San Sebastian, Bilbao, Lizbonę, Porto i in. Prasa uznała sztukę Landowskiej za sztukę najwyższej klasy.

*

Stanisław Szpinalski wystąpił z recitalem fortepianowym w *Madrycie*. Dzienniki miejscowe umieściły bardzo pochlebne recenzje. Dyrygent tamtejszej orkiestry symfonicznej, p. Arboz, zaprosił Szpinalskiego do udziału w charakterze solisty w jednym z koncertów symfonicznych w Madrycie, podczas sezonu jesiennego.

Szpinalski koncertował również w *Genewie*, wzbudzając zainteresowanie szerokiej publiczności. Miejscowe dzienniki „La Suisse" i „Tribune de Genève", znane z surowych krytyk, wyrażają się z pełnem uznaniem o sztuce Szpinalskiego.

*

Stanisław Niedzielski wystąpił z recitalem fortepianowym w Berlinie, zyskując uznanie prasy.

*

Osiadły od kilkunastu lat w Buenos-Aires pianista polski *Jerzy Lalewicz* został zaproszony do *jury międzynarodowego konkursu pianistycznego i śpiewaczego w Wiedniu*. Prasa amerykańska umieściła liczne notatki o tem wyróżnieniu.

*

Irena Dubiska wystąpiła z koncertem w *Bukareszcie*. Koncert zgromadził elitę muzyczną i towarzyską stolicy Rumunji.

*

Pianista poznański prof. *Fr. Łukasiewicz* wystąpił z recitalem szopenowskim w *Radjo Wiedeńskiem*.

*

Znana solistka warszawska p. *M Trombini-Kazuro* wykonała w *Radjo*

Królewieckiem na cembalo szereg utworów J. S. Bacha z towarzyszeniem Orkiestry Radjowej.

*

Uznanie krytyki niemieckiej zdobyła sobie p. *Adelina Korytko-Czapska występem* w *Operze Berlińskiej* oraz koncertem estradowym tamże.

*

W *Berlinie* zaprodukował się ostatnio szereg naszych barytonów: *Zygmunt Jabłonowski, Edward Olszewski Edmund Józefiak* oraz tenor — *Józef Bogdanowicz.* W Instytucie Polsko-Niemieckim wystąpiła znana śpiewaczka operowa, p. *dr. Stanisława Zawadzka.*

*

Poznański Chór Katedralny, pozostający pod dyr. ks. dr. W. Gieburowskiego, został zaproszony do *Frankfurtu n. Menem* na *międzynarodowy kongres muzyki kościelnej.* Zaproszenie otrzymał również *prof. Br. Rutkowski.*

*

Poznański chór kolejowy „Hasło" koncertował w szeregu miast *Francji, Niemiec i Szwajcarji.* Chórem dyrygował stały jego kierownik dr. Z. Latoszewski, dyrektor Opery Poznańskiej. Program „Hasła" poświęcony był wyłącznie muzyce polskiej. Dyr. dr. *Latoszewski* został zaproszony do dyrygowania kilkoma koncertami symfonicznemi w Paryżu.

*

Lwowski Chór Techników koncertował z powodzeniem w *Debreczynie,* w *Radjo Budapeszteńskiem* i *Wiedeńskiem.* W podróży powrotnej wystąpił chór w Katowicach, Cieszynie i Rzeszowie.

S p r o s t o w a n i e.

W kronice „Muzyki Polskiej" Nr. 1 (IX), na skutek źle zrozumianej recenzji z koncertu p. Ireny Dubiskiej w Berlinie, umieszczonej w „Deutsche Allgemeine Zeitung" Nr. 73 — 74 z dn. 14.II.1936, pióra Runge'go, wkradło się niewłaściwe zdanie: „niebezpieczne maniery, jakie pojawiają się w grze naszej skrzypaczki". Prostujemy ten błąd, jako niezgodny ze wspomnianą recenzją.

P o l s k i e z r z e s z e n i a a r t y s t y c z n e z a g r a n i c ą

W *New-Yorku* powstała przy Komitecie Popisów Ludowych nowa polska organizacja: *„Polish Folk Art and Dance Group"* — Polska Grupa Tańca i Sztuki Ludowej. Komitet Popisów Ludowych skupia 50 klubów różnych narodowości; celem jego jest zaznajamianie społeczeństwa amerykańskiego z kulturą ludową starego świata.

*

Zarząd Centralnego Związku Narodowego Polskiego w *Chicago* postanowił stworzyć przy wydziale oświaty tegoż Związku *stypendjum muzyczne* im. Ignacego Paderewskiego.

*

W *Cieszynie Czeskim* odbyło się Walne Zgromadzenie *Związku Polskich Chórów w Czechosłowacji.* Obrady Zebrania dotyczyły nietylko przeglądu wyników rocznej pracy Związku, ale i projektów pracy przyszłej. Jedno z naczelnych haseł Związku brzmi: wciągajmy do chórów i starsze społeczeństwo polskie!

*

W *Douai* odbył się doroczny Zjazd *Związku Polskich Towarzystw Śpie-*

waczych we Francji. Mimo trudnych warunków pracy, spowodowanych kryzysem i częstem przesiedlaniem polskich robotników, spoistość organizacji silnie jest utrzymana. Zjazd uchwalił wysłanie chóru reprezentacyjnego na Zlot Śpiewaczy do Warszawy oraz zorganizowanie na czas Zlotu, wspólnie z innemi stowarzyszeniami emigracyjnemi, zbiorowej wycieczki do kraju.

*

Z inicjatywy francuskiego stowarzyszenia „Les Amis de la Pologne", w *Konserwatorjum Paryskiem* ufundowano *popiersie Ignacego Paderewskiego,* dłuta Franciszka Black'a.

Gdańsk

W Gdańsku odbyło się zebranie delegatów *VI Okręgu Pomorskiego Związku Śpiewaczego.* Na podstawie licznych sprawozdań stwierdzono żywotność i ruchliwość poszczególnych kół, znaczne podniesienie ich poziomu artystycznego, wzrost ilości kół śpiewaczych i ich liczebności.

Katowice i Śląsk

W Katowicach odbył się *Walny Zjazd Związku Chórów Kościelnych* djecezji katowickiej. Prócz referatów i obrad organizacyjnych, odbył się w ramach Zjazdu koncert, złożony z występów poszczególnych chórów Związku. Prezesem Związku został ponownie obrany ks. Gajda, dyrygentem związkowym — dotychczasowy dyrygent ks. Płonka.

*

W Katowicach odbyło się 20-te doroczne *Walne Zebranie Okręgowego Związku Kół Śpiewaczych,* na które przybyło około 300 delegatów z całego Śląska. Ze sprawozdań wynika, że ruch śpiewaczy na Śląsku rozwija się pomyślnie. W ostatnim roku koła śpiewacze wystąpiły z koncertami niemal we wszystkich miejscowościach na Śląsku. Związek liczy 17.000 członków.

*

Chór męski im. Chopina w Siemianowicach Śl. wystąpił dn. 2 kwietnia z koncertem, poświęconym utworom Pękiela, Palestriny oraz współczesnym kompozytorom polskim. Część instrumentalną koncertu wykonała orkiestra 73 p. p.

Śląsk Niemiecki

W *Bytomiu* odbył się *Zjazd Delegatów Związku Polskich Kół Śpiewaczych na Śląsku Opolskim.* Na Zjazd stawili się licznie delegaci Kół z całego Śląska Opolskiego i z Wrocławia, przedstawiciele Związku Polaków w Niemczech, przedstawiciele Towarzystw Szkolnych i innych organizacyj polskich. Ze sprawozdań wynikło, że ruch śpiewaczy rozwija się wśród tamtejszego społeczeństwa polskiego bardzo pomyślnie. Na prezesa Związku powołano p. Alfonsa Kłaka.

*

Dotychczasowy dyrektor opery w Manheimie — *Philipp Wüst* powołany został na stanowisko dyrektora Opery Wrocławskiej i kierownika tamtejszej Filharmonji Śląskiej.

*

Od 1-go października otwarta zostanie we Wrocławiu nowa niemiecka szkoła muzyczna — *„Schlesische Landesmusikschule".*

Kraków

W czerwcu b. r. odbędzie się w ramach *„Dni Krakowa"* szereg imprez

muzycznych. Przewidziany jest zjazd Kół Śpiewaczych Związku Krakowskiego (dotąd zgłosiło się 14 chórów, około 500 śpiewaków). Występy chórów odbędą się na arkadowym dziedzińcu Wawelskim. Przewidziany jest również koncert muzyki starych mistrzów polskich, koncert reprezentacyjny Filharmonji Krakowskiej, miejscowych orkiestr wojskowych i Chóru Akademickiego.

*

Okręg Krakowski Związku Chórów Kościelnych archidjecezji krakowskiej odbył walne zebranie delegatów poszczególnych chórów. Praca Okręgu wykazała dodatnie rezultaty. Prezesem Okręgu Krakowskiego został ks. A. Zagrodzki, dyrygentem okręgowym p. F. Borgiel. Przewidywane jest stworzenie nowych okręgów Związku.

Lublin

Chór Nauczycielski Ziemi Lubelskiej wystąpił na koncercie symfonicznym w Lublinie, wykonywując m. in. rzadko słyszanego „Grajka" Z. Noskowskiego. Dyrygował p. Chmara. Chór zyskał pochlebną opinję miejscowej krytyki.

*

W Katedrze Lubelskiej odbyła się audycja muzyczna ku uczczeniu św. Grzegorza, patrona Stowarzyszeń Chórów Kościelnych. Udział w koncercie wzięły lubelskie chóry parafjalne oraz p. W. Szawaryn (organy). Program zawierał utwory: Wacława z Szamotuł, Zieleńskiego, Gomółki, Palestriny i Perosiego oraz utwory organowe Surzyńskiego.

Lwów

Komisja teatralna we Lwowie zadecydowała *uruchomienie Opery* w następnym, 6-miesięcznym sezonie. Przyznano roczną subwencję w kwocie 30.000 zł. Kierownictwo Opery powierzono dyr. *Mazurkiewiczowi* i *R. Wradze.* Komisja stwierdziła również znaczne wzmożenie się frekwencji w Teatrze Miejskim.

*

Na dorocznem *Walnem Zgromadzeniu Polskiego Towarzystwa Muzycznego* we Lwowie dotychczasowy wieloletni prezes Towarzystwa dr. *I. Dembowski* zrezygnował ze swego stanowiska, powołując się na zły stan zdrowia. Prezesem obrano *Wojciecha hr. Gołuchowskiego.*

*

W ramach jubileuszu 50-lecia *chóru „Echo-Macierz"* we Lwowie odbyło się, na polu Zasłużonych cmentarza Łyczakowskiego, *poświęcenie nagrobka ś. p. Jana Galla,* długoletniego kierownika chóru.

*

W programie *jubileuszowego koncertu „Echa-Macierzy"* znalazły się utwory, nagrodzone na konkursie w ub. roku. M. in. „Bunt szyn" Drobnera, „Królestwo" Maliszewskiego, „Ballada ludowa" Wallek-Wallewskiego i „Psalm" Szeligowskiego.

Poznań

Przy Poznańskiem Towarzystwie Muzycznem utworzył się *zespół wokalny solistów* (na wzór podobnych zespołów, istniejących zagranicą). Nowy ten zespół pracuje pod kierunkiem prof. *E. Nowowiejskiego.*

*

Na koncercie uczniów Konserwatorjum Państwowego odbyło się pierwsze wykonanie *„Kantaty romantycz-*

nej" *St. Wiechowicza* (do słów Mickiewicza, na chór mieszany, orkiestrę i sopran solo) oraz *kantaty Piotra Maszyńskiego* p. t. *„Ziemia"* na chór i orkiestrę. Dyrygował prof. Wł. Raczkowski.

*

Tow. Śpiewu „Harmonja" urządziło koncert, poświęcony *mało znanym utworom Z. Noskowskiego*. Wykonano m. in. dwie suity chóralne z fortepianem i sopranowem solo, poloneza i dwa mazury na fortepian oraz szereg piosenek ze „Śpiewnika dla dzieci".

*

Staraniem Komisji Międzyszkolnej odbył się *koncert chórów szkolnych*. Popisywały się chóry niemal wszystkich polskich szkół żeńskich i męskich Poznania.

Stanisławów

Tutejsze *Towarzystwo Muzyczne* wystawiło własnemi siłami *„Kumoszki z Windsoru"* Nicolai'a. Wykonawcami były siły miejscowe (soliści, chóry, orkiestra). Całością kierował prof. T. Jarecki. W „Kumoszkach" zadebiutowało kilka miejscowych sił śpiewaczych. Ocena krytyki — pochlebna. Premjera „Wesołych Kumoszek" stała się kulminacyjnym punktem życia muzycznego Stanisławowa.

Toruń

Z inicjatywy Konserwatorjum Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego odbyło się w Toruniu organizacyjne zebranie w sprawie *utworzenia Orkiestry Symfonicznej w Toruniu*. Na stanowisko dyrygenta powołano por. Z. Grabowskiego.

*

Toruńska „Lutnia" wystawiła w Teatrze Ziemi Pomorskiej *„Widma" Moniuszki"*. Udział wzięła orkiestra symfoniczna 63 p. p. oraz soliści.

Warszawa

Z dniem 17 maja rozpoczął się w Warszawie *sezon bezpłatnych koncertów* na placach i w ogrodach miejskich, organizowany przez Wydział Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego.

*

Połączone chóry (w liczbie 12-tu) *Warszawskich Miejskich Kół Śpiewaczych* wystąpiły na Poranku Filharmonji Warsz., wykonywując utwory Gorczyckiego, Szarzyńskiego i J. Różyckiego. Dyrygował T. Czudowski.

*

Warszawska *„Lutnia"* wystąpiła gościnnie w Nasielsku na zaproszenie tamtejszej „Liry". Wspólny koncert obu chórów oraz solistów wywołał wielkie zainteresowanie wśród mieszkańców Nasielska.

*

Do *Zbiorów Chopinowskich*, gromadzonych przez Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie, przybyły komplety wydawnictw dzieł Chopina, płyty z nagraniami utworów Chopina, dwa listy Chopina, jego powinszowania z lat dziecinnych dla rodziców i cztery jego „Kurjery Szafarskie".

*

Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki poświęciło jeden ze swych klubowych wieczorów twórczości *współczesnych polskich kompozytorek*. Wykonano utwory: Bacewiczówny, Białkiewiczówny, Czekańskiej-Hejmanowej, Dzierzkówny, Dorabial-

skiej, Klechniowskiej, Osendowskiej, Rabskiej, Rupniewskiej, Szymanowskiej, Szubertowej i Wojciechowskiej.

*

Rumuński chór mieszany „Carmen" wystąpił w Warszawie na akademji ku uczczeniu narodowego święta rumuńskiego. W drodze powrotnej chór „Carmen" da koncert pieśni rumuńskich we Lwowie. Dyryguje J. Chirescu, prof. Akademji Muzycznej w Bukareszcie.

Wilno i Wileńskie

Z inicjatywy Wileńskiego Związku Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych odbył się w Teatrze Reduta wielki *koncert sześciu zrzeszonych chórów wileńskich.* Program obejmował przeważnie artystyczne opracowania naszych pieśni ludowych.

*

Komitet Mickiewiczowski w Nowogródku opracował program imprez, jakie odbędą się w Nowogródku i okolicy p. t. „Szlakiem Mickiewiczowskim". Imprezy te rozpocznie *koncert pieśni ludowych* w wykonaniu chóru „Lira" w Nowogródku.

Z ruchu śpiewaczego w Wielkopolsce i na Kujawach.

W *Poznaniu* odbył się X *Zjazd Delegatów Związku Chórów Kościelnych* archidjecezji gnieźnieńskiej i poznańskiej. Obrady Zjazdu poświęcone były m. in. organizacji IV Kongresu Muzyki Kościelnej, jaki odbędzie się we wrześniu w Poznaniu.

*

Towarzystwo Śpiewacze „Halka" w Bydgoszczy, istniejące 53 lata, odznaczone zostało przez Radę Naczelną Zjednoczenia odznaką honorową I stopnia (złotą).

*

Chór Farny w Gnieźnie urządził wielki koncert, poświęcony twórczości Moniuszki. Wykonane zostały: „Sonety Krymskie", „Bajka", wyjątki z „Halki" i „Strasznego Dworu". Współudział w koncercie wzięła orkiestra symf. 69 pp. Dyrygentem chóru jest p. Cichowicz.

*

Chór Farny w Inowrocławiu wystąpił z koncertem a cappella, w którego programie umieszczono: Improperja Palestriny, chorały z kantat J. S. Bacha, utwory Gomółki, Gorczyckiego, Wacława z Szamotuł oraz Dembińskiego i Nowowiejskiego.

*

Towarzystwo Śpiewu „Moniuszko" w Inowrocławiu obchodziło uroczyście 50-lecie swego istnienia.

Ruch artystyczno - kulturalny wśród młodzieży akademickiej.

Krakowski Chór Akademicki uczcił jubileusz swego 50-lecia wydaniem zbioru tych utworów, które stanowiły jego 50-letni repertuar. Zbiór ukazał się pod tytułem *„Kantyczki"* i zawiera około 100 kompozycyj. Wśród autorów widzimy nazwiska: Noskowskiego, Żeleńskiego, Maszyńskiego, Kotarbińskiego, Galla oraz kompozytorów współczesnych.

*

W dn. 15 maja *Akademickie Koło Muzyczne Uniw. J. Piłsudskiego* — „Lira" obchodziło jubileusz 15-lecia swego istnienia. W koncercie jubileu-

szowym udział wziął chór „Lira" pod dyr. F. Rybickiego oraz jako soliści — dawni członkowie chóru.

*

Zespół studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego wyjedzie do szeregu miast uniwersyteckich zagranicą ze sztuką sceniczną L. H. Morstina p. t. „*Mikołaj Kopernik*" oraz widowiskiem akademickiem — „*Otrzęsiny*".

Varia.

Dn. 12 maja odbyło się w Polskiem Radjo w Warszawie pierwsze wykonanie utworów symfonicznych, poświęconych pamięci Marszałka Piłsudskiego: „Ostatnie werble" J. *Maklakiewicza* i „Żałobny poemat" B. *Woytowicza.*

*

Dn. 21 maja w Polskiem Radjo w Warszawie wykonano po raz pierwszy II Kwartet A. *Szałowskiego.*

CZECHOSŁOWACJA

Filharmonja Praska wykonała szereg nowości symfonicznych: „Mathis le Peitre" *Hindemith'a*, II Koncert fortepianowy *Bartók'a*. Koncert fortepianowy B. *Martinu*, Symfoniettę na ork. smyczkową *Larsson'a*, Symfonję f-moll *Szostakiewicza* oraz pierwsze wykonania dzieł kompozytorów czeskich: „Allegro Symphonique" F. *Pichy* i Symfonję *E. Schulhoff'a.*

*

Teatr operowy w *Pradze* wystawił z powodzeniem „Głupca" J. B. *Foerster'a.* Dyrygował A. Ostrčil.

*

Bratysława wystawiła operę Aleksandra *Czerepnina* — „Ol-Ol". Tekst oparty jest o komedję Leonida Andrejewa, opisujący życie przedwojennych studentów rosyjskich.

*

W *Budapeszcie powstaje* (na wzór włoski i niemiecki) *objazdowy zespół kameralno-operowy*, który objeżdżać będzie prowincję. Zespół taki, złożony z początkujących artystów i wybitniejszych uczniów wyższych kursów uczelni muzycznych, spełnia podwójną rolę: jako „zaprawa sceniczno-estradowa" młodych artystów i jako krzewiciel rzetelnej kultury muzycznej w kraju.

*

Czechosłowacja posiada obecnie *11 czynnych Teatrów Operowych.*

*

Kongres wychowania muzycznego, jaki odbył się w Pradze, postanowił m. in. podnieść *Praskie Towarzystwo Muzyczne* do charakteru instytucji międzynarodowej. Następny kongres wychowania muzycznego zwołany będzie również do Pragi.

*

Kompozytor berliński *Villa-Lobos* wygłosił w *Pradze* odczyt o nauczaniu muzyki w szkołach brazylijskich. Villa — Lobos jest organizatorem i kierownikiem tego nauczania. Jako kompozytor długo był nieznany w Europie. Kompozycje jego pierwszy wykonał w Europie Artur Rubinstein.

*

W *Pradze* odnaleziono partyturę nieznanej symfonji c-moll Antoniego *Dworzaka* — „Dzwony złonickie". Odnaleziony również został nieznany portret *Mozarta*, przedstawiający Mozarta ze śpiewaczką Józefą Duschek.

*

Ernst Křenek ukończył nowe wyda-

nie *„Incoronazione di Poppea"* *Claudio Monteverdi'ego.*

*

Fritz Thiele i O. Kult wynaleźli *maszynę do pisania nut.* Montuje ją obecnie jedna z fabryk w Karlsbadzie.

FRANCJA

Nowości muzyczne w Paryżu. W ramach koncertu Pasdeloup p. t. *„Jazz w muzyce symfonicznej"* szczególną uwagę zwróciły na siebie następujące utwory: „Panorama americain" — *Amfiteatrowa;* „Rapsody in blue"— *Gershwin'a;* „The Jazz in the Zoo" — *Basilewski'ego;* „Le poème rapsodique pour piano et orchestre" *Léon Kartun'a.*

*

„Concertino pour alto et orchestre" Jean *Rivier'a* wykonano po raz pierwszy na koncercie Pasdeloup.

*

Ciekawszemi numerami wśród pierwszych wykonań na ostatnich koncertach „Revue musicale" były: „Sonatine modale" — Charles *Koechlin'a,* „Sonate pour violon et piano" — *Pizzeti'ego,* „Suite française" i „Deux images du vieux Japon" — Henri *Gil-Marchex.*

*

Na koncertach Triton'u usłyszano również szereg nowości. M. in. „Duo pour violon et piano" — Edourad *Staempfli'ego,* „Sonate pour 3 clarinettes" — Marcel *Mihalovici;* „La fantaisie pour clarinette et piano" — Paul Amadeus *Pisk'a* i „Trio à cordes" — Guy *Ropartz'a.*

*

Z nowych dzieł Roberta *Bernard'a* wykonany został „Concerto en Sol pour piano" (pisany w roku ubiegłym). Z utworów Jean *Français* grano ostatnio: „Divertissement" na kwartet smyczkowy i orkiestrę, „Sonatine" na skrzypce z fortepianem i poczwórny kwartet na instr. drewniane z orkiestrą.

*

W kościele św. Trójcy zostało po raz pierwszy wykonane dzieło Oliver'a *Messiaen,* „La nativité du Seigneur". Jest to cykl dziewięciu fantazyj organowych.

*

Zainteresowanie szerszej publiczności wzbudził w Paryżu tamtejszy *kwartet saksofonistów,* którego program stanowią transkrypcje dzieł kompozytorów dawniejszych i nowoczesnych.

*

Artur *Honegger* pisze balet p. t. „Joanna d'Arc" według Claudel'a. Pozatem skomponował ostatnio groteskowy utwór „Radio-Panoramique", ilustrujący w humorystyczny sposób niecierpliwego radjo-amatora, który chwyta coraz to nowe stacje, przechodząc bezpośrednio od operetki do muzyki religijnej, od fortepianu do symfonji i t. p.

Z Opery

Opera paryska wystawiła *„Tristana i Izoldę"* w nowem tłomaczeniu francuskiem, dokonanem przez G. Samazeuilh.

*

Wielki sukces odniosła wystawiona na scenie paryskiej opera Georges *Enescu* — „Edyp". Libretto według Sofoklesa opracował E. Fleg.

*

Celem uczczenia 100-ej rocznicy urodzin Léo *Delibes'a* odbyło się w Operze uroczyste przedstawienie pod dyrygenturą Ryszarda Straussa. Program wypełniły: balet „Copelia" Delibes'a i „Salome" Straussa.

*

Teatr operowy w Düsseldorfie wystawił Jacques *Ibert'a*, „Der König von Yvetot". Jest to pierwsze w Niemczech wykonanie tego dzieła. Właściwa prapremjera *„Le roi d'Yvetot"* odbyła się już parę lat temu we Francji. Krytyka niemiecka kwalifikuje utwór Ibert'a do rzędu najlepszych oper komicznych naszych czasów.

Muzyka dawna.

Brukselskie towarzystwo *„Pro Musica Antiqua"* zorganizowało w Paryżu koncert, poświęcony *franko-flamandzkiej twórczości XV wieku*. Koncert wykonany był na oryginalnych starych instrumentach i szczegółowo objaśniony.

*

W kościele Saint Jean des Martines wykonana została msza *Guillaume de Machaut* (wiek XIV).

Varia.

W Paryżu powstać ma nowe muzeum — *„Muzeum Starego Montmartre'u*, siedziby cyganerji paryskiej. Jeden z działów tego muzeum poświęcony będzie piosence, która przecież tak walnie przyczyniła się do sławy Montmartre'u. Dział ten stanie się niewątpliwie ciekawym dokumentem dla piosenki lekkiej końca XIX i początku XX wieku.

HOLANDJA

Festival Współczesnej Muzyki Holenderskiej zorganizowany został w Wiesbaden przez Karl Schuricht'a. Program koncertów festiwalu dał przegląd dorobku muzycznego Holandji z ostatnich lat 50-ciu. Przedstawiono 15 pierwszych wykonań. Typową cechą dla wszystkich zakresów współczesnej muzyki holenderskiej okazało się — zdaniem krytyków — zamiłowanie do form małych. Wykonane zostały utwory W. van Otterloo, Guillaume Landré, Leo Ruygrot, Izaap Branken, Marius Monni-Kendam, Leo Arthel i wielu innych.

ITALJA

Po niedawnym wystawieniu „Arabelli" na scenie operowej w Genui, ukazała się w *medjolańskiej Scali* dalsza „włoska premjera" R. *Straussa* — „La donna silenzioza". Premjera odniosła wielki sukces. Dyrygował Marinuzzi.

*

W Teatro Carlo Felice w *Genewie* wystawiono pra-premjerę nowego dzieła Francesco *Malipiero* —*„Juliusz Cezar"*. Tekst oparty o dramat Shakspeare'a pod tymże tytułem. Dyrygował Angelo Questa. Opera została przychylnie przez publiczność przyjęta, w prasie natomiast wywołała sporne oceny i polemiki.

*

W Królewskim Teatrze Operowym w *Rzymie* wystawiono dwie nowe opery włoskie: jednoaktowy „Nokturn romantyczny" Riccardo *Pick-Mangiagalli'ego* i „Doktór Oss" (dwuaktowy) Annibale *Rizzelli'ego*. Obie opery odniosły duży sukces.

*

Francesco *Alfano, znany* dotychczas z twórczości symfonicznej i kameralnej, wykończył operę „Cyrano de Bergerac", która ma być wystawiona w Rzymie.

*

W *Rzymie* wykonana została pod dyrekcją B. Molinari'ego wielka Passja na sola, orkiestrę i chór Francesco *Malipiero.*

Pierwszy raz usłyszał również Rzym „Stabat Mater" Mario *Labroco,* wystawione już uprzednio w Turynie. Spośród innych nowości zaznaczyć należy: „Introduction, Passacaille et Finale" Giovanni *Salsiucci,* oraz „Timbres et Danses" — Renzo *Massarani.*

*

Historyk muzyki Aleksander Luzio ukończył, zlecone mu przez Akademję Królewską w Rzymie, opracowywanie *spuścizny muzycznej i korespondencji, pozostałej po Verdim.* Luzio zebrał 143 nieznane listy Verdi'ego i 83 jego rękopisy.

*

W Bibljotece watykańskiej odnaleziono zbiór *włoskich kompozycyj z XIII wieku.* Są to utwory Francesco di Vannazzo, które mogą być uważane za najstarsze dokumenty muzyki świeckiej we Włoszech.

NIEMCY

Nowe dzieła kompozytorów niemieckich.

Carl Schuricht dyrygował w Berlinie dwiema nowościami: „Praeludium für Orchester" E. *Pepping'a* i „Musik für Saiteninstrumente" R. *Stephan'a.*

*

Pierwsze wykonanie kantaty Fritz *Büchtger'a* „Flamme" odbyło się w Hamburgu pod dyr. H. Hoffmann'a. Büchtger wykończył 3 motety na chór mieszany. Wykonane one będą na festivalu muzyki niemieckiej w Weimarze.

*

„Concerto Grosso" na trąbkę i orkiestrę S. W. *Müller'a* wykonane zostało po raz pierwszy w Dreźnie. Tutaj też wykonano koncert fortepianowy z orkiestrą R. *Wagner — Régenys'a.*

*

We Frankfurcie odbyło się pierwsze wykonanie Symfonji F-dur H. *Fleischer'a.* Dyrygował L. Jochum.

*

W Norymberdze odbyło się prawykonanie „Musik für Cembalo" R. *Soldner'a.*

*

Kantata „Von der Eitelkeit der Welt" H. *Chemin — Petit'a* (na solo barytonowe i małą orkiestrę) wykonano po raz pierwszy w Magdeburgu.

*

„Reqiuem" Bruno *Stürmer'a* wykonano w Kassel.

*

K. Bleyle wykończył utwór „Lernt lachen" (tekst Nietsche'go) na chór miesz. i orkiestrę. Pierwsze wykonanie nastąpi w Ebingen.

*

Kantata na alt solo, skrzypce, chór miesz. i organy „Abendopfer" Otto *Siedl'a* wykonana została w Kolonji.

*

„Doktór Johannes Faust" H. *Reutter'a* wystawiła po raz pierwszy opera we Frankfurcie n/M. Następne wysta-

wienia zamówiły Essen i Monachjum. Dzieło to wystawione też będzie na festivalu „Allgemeinen Deutschen Musikverein" w Weimarze.

*

Opera miejska w Dreźnie wystawiła prapremjerę — „Der verlorene Sohn" R. *Heger'a.*

*

„Der Sohn der Sonne" Max *Peters'a* wystawione zostało po raz pierwszy w operze hannowerskiej.

*

„Nationaltheater" w Mannheimie wystawia prapremjerę „Diener zweier Herren" Artura *Kusterer'a.*

*

Hamburg wystawił świeżo ukończoną operę O. *Gerster'a* „Ennoch Arden". Następne wystawienie zamówiła opera w Essen.

Z niemieckich scen operowych.

Po wystawieniu „Skandal am Grabbe" P. *Strüver'a* teatr operowy w Duisburgu przygotowuje wystawienie dzieła *Mussorgski'ego* (oprac. Czerepnina) „Die Heirat".

*

Opera w Duisburgu ożywia swą scenę, wprowadzając nowe inscenizacje stałego swego repertuaru. Po udanych inscenizacjach „Carmeny", „Trawiaty", „Fidelio", „Walkirji" przyszła kolej na „Flet zaczarowany". Nowa inscenizacja „Fletu" wywołała liczne polemiki w prasie. Ostateczna ocena krytyków wypadła ujemnie.

*

Opera w Hamburgu, która w ciągu ostatnich 3 lat wprowadziła na scenę 40 nowych inscenizacyj, wystawiła obecnie w nowej szacie zewnętrznej „Parsifala". Nową tę inscenizację przejął również Magdeburg.

*

Scena operowa w Darmstacie wystawiła „Lottchen am Hofe" A. *Hiller'a.* Partyturę opracował i zaktualizował F. Herburger, który dyrygował całością przedstawienia. Wznowienie to (po niemal 170 latach od chwili pierwszego wystawienia „Lottchen" w Lipsku) zyskało uznanie prasy i publiczności.

*

Opera w Hannowerze wystawiła *„Die Gärtnerin aus Liebe" Mozarta.* Opracowanie dr. S. Anheitzer'a.

*

W 100-letnią rocznicę śmierci *Bellini'ego* Opera Miejska w Berlinie wystawiła *„Normę"*. Jest to dla „Normy" jubileuszowe, bo setne skolei wystawienie.

*

W Rzeszy Niemieckiej czynne są obecnie *84 Teatry Operowe.*

Muzyka dawna.

Berliński kwintet smyczkowy (3 viole dyszkantowe, viola altowa i viola da gamba) wystąpił z wieczorem suit Scheina i Scheidta oraz z szeregiem utworów instrumentalnych innych *kompozytorów 17-go wieku.*

*

„Berliner Motettenvereinigung" wystawiło *passję H. Schütza* — „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilendes Jezu Christi nach dem Evangelisten Johannes".

*

Na jednym z koncertów w Düseldorfie wykonana została ze zrekonstruowanego rękopisu „Fuga ricercata" (na orkiestrę) *Wilhelma Friedemanna Bacha*, najstarszego syna Jana Sebestiana.

Festivale muzyki niemieckiej.

Na festival *„Allgemeine Deutsche Musikverein"* w Wejmarze (por. „Muzyka Polska" Nr. II) zgłoszono do wykonania 588 utworów. Pierwszych wykonań odbędzie się 205. Na zlecenie prezydenta „Reichsmusikkamer" dr. Raabe'go, festival wzbogacony zostanie wielką wystawą historyczno-muzyczną.

*

Od 2-go do 27-go czerwca b. r. trwać będzie w Getyndze *festival, poświęcony twórczości Haendla*. W programie m. in. wielkie oratorja kościelne i świeckie (rzadko słyszane „Acis i Galatea"), kantaty i t. d.

*

Festival poświęcony Lisztowi odbędzie się w Bayreuth w dn. 21 — 23 października b. r. W ramach *festivalu wejmarskiego* mieści się również obchód, poświęcony Lisztowi.

*

Darmstadt organizuje w październiku b. r. tydzień, poświęcony *muzyce współczesnej*.

*

W Burg odbyły się obrady kompozytorów niemieckich. Celem obrad było *pobudzenie młodej niemieckiej twórczości muzycznej* i wskazanie jej nowych dróg. Szereg referatów uzupełniła część koncertowa, w ramach której zareprezentowano współczesną niemiecką twórczość chóralną, kameralną i orkiestrową. Za najciekawsze kompozycje uznała prasa: kwartet c-moll *Jarnach'a*, utwór fortepianowy *Erpf'a* „Einleitung, Ostinato und Fuge über B-A-C-H" oraz „Dritte Psalm" *Wetz'a*. Następne obrady mają się zająć specjalnie kwestją *niemieckiej współczesnej muzyki lekkiej*.

Z niemieckiej „Kulturpolitik".

Orkiestra Filharmonji Berlińskiej pod dyr. Abendrotha koncertowała w Bukareszcie, Budapeszcie, Sofji, Belgradzie i Zagrzebiu.

*

Miejska „Hochschule für Musik" w Wejmarze organizuje corocznie *objazd miast i miasteczek turyngskich z koncertami i audycjami muzycznemi*. Jest to jedna z licznych form opieki artystycznej, roztaczanej nad prowincją przez centrale życia muzycznego, forma — przynosząca korzyść zarówno prowincji samej jak i młodym wykonawcom. W ciągu 5-dniowego objazdu (w marcu) zespoły „Hochschule für Musik" dały: 3 koncerty chóralno-orkiestralne, 5 koncertów religijnych, 4 koncerty-recitale i ponad 20 audycyj drobniejszych, o swobodnie zestawionym programie.

*

Dbając o całokształt kultury muzycznej Trzeciej Rzeszy, zajęto się obecnie w Niemczech sprawą *niemieckiej muzyki lekkiej*. Muzyce tej poświęcają wiele miejsca programy rozgłośni, dopuszczając do głosu kompozytorów, reprezentujących różne w muzyce lekkiej kierunki. Tym sposobem daje się kompozytorom i krytykom możność porównywania i oceniania-

nia nowych dróg, wśród których pragną sobie Niemcy wytyczyć jedną drogę wspólną, odpowiadającą współczesnej twórczości niemieckiej. Ostatnio radjo berlińskie „podało pod dyskusję" cztery nowości z zakresu muzyki lekkiej: „Die Schaubude" B. Scholtz'a, „Tanz-Suite Nr. 2" E. Roter'a, „Tanz der Generationen" A. Luig'a i utwór E. Dressel'a.

STANY ZJEDNOCZONE

Opera „Metropolitan" w New-Yorku wystawiła „*Fidelio*" Beethovena w nowej inscenizacji. Dyrygował Artur Rodziński.

*

W New-Yorku wykonana została przez Schola Cantorum „Persefona" *Strawińskiego*. Dyrygował Hug Ross.

*

W Cleeveland odbyło się pod dyrekcją Rodzińskiego wystawienie „Lady Macbeth of Mzensk" Dymitra *Szostakowicza*.

*

Otto Klemperer dyrygował gościnnie orkiestrą filharmoniczną w Filadelfji. W programie V Symfonja Brucknera i „Kindertotenlieder" Mahlera.

SZWAJCARJA

Ożywienie w programach koncertowych w Zurychu wprowadzają koncerty abonamentowe, na których wykonywane są „nowości muzyczne". Ostatnio na koncertach tych usłyszano: „Sinfoniettę" A. *Roussel'a*, „Concero Grosso" na orkiestrę smyczkową szwajcarskiego kompozytora Huldreich Georg *Früh'a*, drugą „Partitę" na małą orkiestrę Roberta *Blum'a* z Zurychu oraz „Klaviertrio" Alberta *Moeschinger'a*.

*

Jeden ze stałych koncertów popularnych w St. Gallen miał za motto „*Humor w muzyce*". Starannie dobrany program sprawił, że koncert ten zaliczony został do najbardziej udanych koncertów sezonu. Wykonano m. in. uwerturę do „Il matrimonio segregatto" Cimarosy, „Dorfmusikanten-Sinfonie" Mozarta, uwerturę i wyjątki z „Cyrulika Sewilskiego" Rossini'ego i szereg utworów drobnych.

*

W Zurychu koncertowała z powodzeniem *orkiestra symfoniczna „Britisch Broadcasting Corpotion"* pod dyrekcją Adriana Blout'a.

*

Pod protektoratem przewodniczących: Szwajcarskiego Towarzystwa Muzycznego (Mérian), Szwajcarskiego Stowarzyszenia Muzyków (Carl Vogler), i Francuskiego Towarzystwa Muzykologicznego (Amédee Gastoué) zorganizowano dla wybitnych instrumentalistów genewskich specjalny *kurs gry na dawnych instrumentach* (Viola d'amore, viola da gamba, pardessus de viole, flet podłużny, virginal, clavecin). Stowarzyszenie urządziło już szereg koncertów, systematycznie rozplanowanych, poświęconych poszczególnym okresom, szkołom i t. p. Koncerty wykonywane są na starych instrumentach. Bogaty zbiór instrumentów umożliwia wykonywanie wszelkich pomników dawnej muzyki instrumentalnej.

Z. S. R. R.

Spośród nowych dzieł kompozytorów sowieckich wykonane zostały ostatnio w Moskwie następujące utwory: XIV symfonja *Miaskowskiego*, (entuzjastycznie przez prasę i publiczność przyjęta), symfonja *Haczaturjana*, Suita na róg, trąbkę, puzon z orkiestrą *Czemberdjego*. Jeden z koncertów filharmonicznych poświęcony był twórczości kompozytorek sowieckich, licznie reprezentowanych.

*

Znany kompozytor *Kobalewski* i dramaturg Bragin pracują nad operą „Colas Breugnon" według popularnej powieści Romain Rollanda.

*

Od 1-go do 10-go września trwać będzie w Leningradzie i Moskwie *Czwarty Festival Teatralny*. W Moskwie odbędą się m. in. najlepsze wystawienia z repertuaru Wielkiej Opery Państwowej, w Leningradzie zaprodukuje najcenniejsze z programu wystawienia Państwowy Teatr Opery i Baletu (dawny Maryjski) oraz Mały Teatr Operowy (dawny Michajłowski).

MIĘDZYNARODOWE KONGRESY I KONKURSY MUZYCZNE.

Na tegorocznym *Międzynarodowym Festivalu Muzyki Współczesnej w Baden-Baden*, jaki odbył się pod przewodnictwem Herberta Alberta w dniach 3 do 5 kwietnia, uwzględniona została wyłącznie muzyka czysto instrumentalna.

Udział w tegorocznym Festivalu wzięli kompozytorowie: Danji, Francji, Grecji, Italji, Jugosławji, Niemiec, Szwajcarji i Szwecji. Najliczniejsza była reprezentacja Niemiec. Centralnym punktem ogólnego zainteresowania stał się „Concerto per due pianoforti-soli" Igora *Strawińskiego* w wykonaniu autora i syna jego Sulimy Strawińskiego. Jest to dzieło, w którem, zdaniem prasy, prawdziwy tryumf święci kontrapunktyka, rozwinięta do najbogatszej formy.

Jako przedstawiciel sztuki francuskiej (prócz Strawińskiego, który dziś reprezentuje przecie muzykę francuską) wystąpił 24-letni Jean *Françaís*, przedstawiając swe „Concertino na fortepian i orkiestrę", dzieło entuzjastycznie przez krytyków przyjęte. Szwecję reprezentował „Uwerturą koncertową na orkiestrę" Lars-Erik *Larsson*, Danję — Knudaage *Riisager* („Concertino" na 5 skrzypiec i fortepian), Grecję — Petro *Petridis* („Suita Grecka"), Jugosławję — Josip *Slavenski*, którego „Filmmusik" wzbudziła swą koncepcją wielkie zainteresowanie. Albert *Moeschinger* („Fantasie und Varationen über das Berner Volkslied" na fortepian, 2 skrzypiec, altówkę i wiolonczelę) oraz Conrad *Beck* („Serenade" na flet, klarnet i orkiestrę smyczkową) przedstawili dzisiejszą generację muzyków szwajcarskich. Z Włochów wystąpili: *Wolf-Ferrari* z „Suitą wenecką" na małą orkiestrę oraz Jean Francesco *Malipiero* z „Sinfonia in quattro tempi", obrazującą cztery pory roku. Twórczość niemiecka miała licznych reprezentantów (dziewięciu), wśród których najważniejszą rolę odegrali: Wilhelm *Maler* („Streichquartett in G"; jedną część tego kwartetu stanowią warjacje na temacie Purcella), Max *Trapp* („Konzert für Orchester"), Karl *Höller*, Wolfgang *Fortner* i inni.

*

XIV Międzynarodowy Festival Muzyki Współczesnej, jaki odbył się w Barcelonie łącznie z *III Międzynarodowym Kongresem Muzykologicznym* (w dn. 18—27 kwietnia) dał przegląd dorobku twórczego 14 państw: Anglji, Austrji, Belgji, Czechosłowacji, Francji, Hiszpanji, Niemiec, Polski, Rumunji, Szwajcarji, Szwecji, U. S. A., Węgier i Z. S. R. R. Wśród kilkudziesięciu reprezentantów figurowały nazwiska zarówno najmłodszej jak i starszej generacji kompozytorów. *W dziale muzyki kameralnej,* której Festival poświęcił dwa koncerty, plastyczniej wystąpili: B. Britten (Anglja) — młody talent, od którego można się w przyszłości wiele spodziewać; M. Blancafort (Hiszpanja) o interesującej technice; J. Ibert (Francja) ze swym „Concertino da camera" na saxofon i 11 instr. towarzyszących (świetne wykonanie saxofonisty z Kopenhagi — S. M. Rascher'a); A. Souris (Belgja) — nie bez talentu, lecz gubiący się jeszcze w efektach; E. Wellesz (Austrja), który dla swych ciekawych „Sonets per a soprano i quartet de corda" miał doskonałą wykonawczynię w osobie L. Meyer (sopran); ujemne wrażenie uczynił natomiast W. Piston (USA.) niepowiązaną i pustą sonatą na flet i fortepian. Dominował bezwzględnie pięknym „Kwartetem smyczkowym Nr. 5" Bartók. *W dziedzinie muzyki symfonicznej* wyróżnił się bardzo plastyczną i barwną muzyką baletową R. Halffter (Hiszpanja). Drugi przedstawiciel hiszpańskiej muzyki baletowej, R. Gerhard, dał natomiast utwór mało charakterystyczny, o krótko-oddechowej melodyce. Fl. Schmitt (Francja) przedstawił dojrzałe muzycznie i technicznie dzieło, z którem wartoby zapoznać naszą polską publiczność („Dionysiaque" na ork. dętą). IV Symfonję A. Roussel'a (Francja) określić można jako dobrze brzmiącą, rozrywkową muzykę (w najlepszem tego słowa znaczeniu) ale nie nowoczesną, acz pisaną w r. 1934. Zgoła ujemną opinję uzyskali: C. Ruggles (U.S.A.), E. v. Borck (Niemcy) o suchej, uczniowskiej robocie i A. Deutsch (Austrja). *Dziedzinę operową* reprezentował fragmentarycznie E. Křenek (Austrja) wyjątkami z opery „Karol V". Zagadnienie recitativa w nowoczesnej operze pozostało i tu nierozwiązane. Z kompozytorów polskich wystąpili: K. Szymanowski, który zdobył głębokie uznanie II Koncertem skrzypcowym i R. Palester, „Tańce polskie".

Ogólnie biorąc, Festival nie wykazał istnienia nowych dróg w nowoczesnej muzyce, stwierdził jedynie odwrót od Schönberga. Najwyraziściej zarysowała się piękna i zdrowa, na gruncie Straussa wyrosła muzyka hiszpańska, którą słuchacze poznali nietyle na festivalu samym, ile na specjalnych koncertach, organizowanych niezależnie od Festivalu.

Uczestnicy Festivalu mieli też okazję wysłuchania szeregu *niezwykle ciekawych audycyj, organizowanych dla III Kongresu Muzykologicznego.* Mianowicie: koncert hiszpańskiej muzyki religijnej (od discantusów XII wieku począwszy, do muzyki organowej XVII wieku); koncert hiszpańskiej muzyki kameralnej drugiej połowy XVIII wieku (wokalnej i instrumentalnej); operę mistrza katalońskiego z drugiej połowy XVIII wieku, Vincenc Martin i Soler, „Una Cosa Rara ossia Belleza e Onesta", libretto Da Ponte (w pięknem wykonaniu zespołu amatorów-miłośników muzyki); audycję hiszpańskiej muzyki lutniowej XVI wieku w wykonaniu E. Pujol (lutnia i ob-

jaśnienia) i śpiewaczki D'Agusti. Wielkie zaciekawienie wzbudził też pokaz ludowych tańców katalońskich, z których niejedne sięgały czasów średniowiecza.

*

Następny Międzynarodowy Festival Muzyki Współczesnej odbędzie się w ramach wystawy światowej w *Paryżu*. Jury festivalu ukonstytuowało się następująco: Ibert (Paryż), Clarc (Londyn), Gerhard (Barcelona), Osterc (Lublana), Janson (Sztokholm).

*

Trzeci Międzynarodowy Konkurs Śpiewaczy i Pianistyczny w Wiedniu odbędzie się w dniach od 2-go do 16 czerwca w ramach dorocznego festivalu muzycznego w Wiedniu. W konkursie śpiewaczym uczestniczyć mogą kandydaci w wieku od lat 18 do 30; w konkursie pianistycznym — od lat 16 do 30. Zgłoszenia przyjmuje i udziela informacyj Wiedeńska Akademja Muzyczna (Lothringerstrasse 18). W skład jury konkursowego wchodzą: Weingartner, Bruno Walter, Furtwängler, Dohnanyi, Marx, Georgesco, Lalewicz i in.

*

Towarzystwo Miłośników gry na skrzypcach im. H. Wieniawskiego w New-Yorku ogłasza *konkurs na utwór na skrzypce i fortepian.* Styl dowolny, czas trwania — 10 minut. Za najlepszy utwór ma być przyznana nagroda w wysokości 100 dolarów. Bliższych wyjaśnień udziela prezes Towarzystwa, wirtuoz polski — p. Adam Kuryłło (l. 425 Broadway, New-York).

*

Karl Amadeus *Hartmann* otrzymał za kwartet smyczkowy pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim na utwory kameralne, jaki ogłoszony był w Genewie.

*

Termin *Festivalu w Bayreuth:* od 19 lipca do 31 sierpnia b. r.

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH

Badania nad Ajnosami Br. Piłsudskiego. *Prosto z Mostu* Nr. 11 (65) z dn. 15.III.36. Warszawa.

Bochowiczowa z Chrzanowskich Emilja, Apolinary Kątski w opinjach współczesnych. *Prosto z Mostu* Nr. 15/16 (69/70) z dn. 12-19.IV.36. Warszawa.

Briares L., „Harnasie" w Paryżu. Balet Karola Szymanowskiego w Operze. *Kurjer Poznański* Nr. 206 z dn. 3.V.36. Poznań.

Brzeziński Fr., Aleksander Głazunow. *Kurjer Warszawski* Nr. 98 z dn. 8.IV.36. Warszawa.

Burkath Wł., Radjo węgierskie. *Antena*, rocz. 3, Nr. 11, z dn. 15.III.36. Warszawa.

Bystroń Jan, Próby podtrzymania dawnej kultury ludowej. *Pion* Nr. 15, 16, 17 (132, 133, 134) z dn. 11, 18 i 25.IV.36. Warszawa.

Chybiński Adolf, Aleksander Głazunow (1865—1936). *Kurjer Literacko-Naukowy* Nr. 15 z dn. 12.IV.36. Dod. do Nr. 103 I. K. C. Kraków.

Chybiński Adolf, „Harnasie" Karola Szymanowskiego. *Dziennik Polski*, rocz. 2, Nr. 117 do 121 z dn. 28.IV — 2.V.36. Lwów.

Chybiński Adolf, Maszynizm muzyczny. *Nowe Czasy*, Nr. 7 (40), z dn. 15.IV.36. Lwów.

Chybiński Adolf, Mazurek. *Dziennik Polski*, rocz. 2, Nr. 102, z dn. 11.IV.36. Lwów. (Mowa o mazurkach K. Szymanowskiego).

Chybiński Adolf, Muzyka w Norwegji. Cz. I — Obudzenie ducha narodowego. *Kurjer Liter. Nauk.*, Nr. 18 z dn. 4.V.36. Dod. do Nr. 123 I. K. C. Kraków.

Chybiński Adolf, „Stabat Mater Dolorosa". *Kurjer Liter. Nauk.*, Nr. 14 z dn. 6.IV.36. Dod. do Nr. 97 I. K. C. Kraków.

Cytowicz G., Białoruska pieśń wielkanocna. (Na podstawie materjału, zebranego wśród ludności białoruskiej w pow. postawskim, brasławskim i dziśnieńskim). *Kurjer Wileński*, Nr. 101 (3702). Wilno.

Drzewiecki Zbigniew, Kazimierz Sikorski, laureat Państwowej Nagrody Muzycznej. *I. K. C.*, Nr. 71 z dn. 11.III.36. Kraków.

Drzewiecki Zbigniew, Wielkie święto kultury polskiej w Paryżu (Premjera „Harnasiów" w Operze Paryskiej). *I. K. C.*, Nr. 125 z dn. 6.V.36. Kraków.

Dunicz Jan J., Zagadnienie historji muzyki narodowej. (Rec. z rozprawy dr. J. Pulikowskiego). *Nowe Czasy*, Nr. 9 (42) z dn. 15.V.36. Lwów.

(el), Muzyka w „Radio Belgique". *Antena*, rocz. 3, Nr. 14 z dn. 5.IV.36. Warszawa.

Hahn Witold, Teatr i muzyka w latach 1745 — 1865. (Rec. z pracy A. Millera). *Dziennik Polski*, rocz. 2, Nr. 102 z dn. 11.IV.36. Lwów.

Hoesik-Hendrichowa Jadwiga, Zygmunt Krasiński o muzyce. *Kurjer Warszawski*, Nr. 134 z dn. 16.V.36. Warszawa.

Hulewicz Witold, Wędrówka wśród starych polskich dzwonów. *Kurjer Liter. Nauk.*, Nr. 15 z dn. 12.IV.36. Dod. do Nr. 103 I. K. C. Kraków,

Jaworski Michał, O dobrą muzykę lekką. *Antena*, rocz. 3, Nr. 13 z dn. 29.III.36. Warszawa. (Por. Moer Adam, „Pochwała muzyki lekkiej").

J. P., Przed paryską premjerą. *Gaz. Polska*, rocz. VIII, Nr 116 z dn. 26.IV.36. Warszawa. (Mowa o „Harnasiach" K. Szymanowskiego).

Kaden-Bandrowski Juljusz, Inne sztuki. *Gaz. Polska*, Nr. 89 z dn. 29.III.36. Warszawa.

Kamieński Łucjan, Szlakiem pieśni kaszubskiej. Cz. III i IV. *Kurjer Liter. Nauk.*, Nr. 12 i 13 z dn. 23.III.36 i 30.III.36. Dod. do Nr 83 i 90 I. K. C. Cz. IV i V. *Kurjer Liter. Nauk.* Nr. 16 i 17 z dn. 20.IV.36 i 27.IV.36. Dod. do Nr. 109 i 116 I. K. C. Kraków.

Kiełpiński Tadeusz, Premjera „Harnasiów" w Operze Paryskiej. *Dziennik Bydgoski*, rocz. 30, Nr. 104 z dn. 3.V.36. Bydgoszcz.

Kiewnarska Jadwiga, Lucyna Robowska, propagatorka polskiej twórczości muzycznej. *Tyg. Kobiety*, rocz. 2, Nr. 15 z dn. 12.IV.36. Warszawa.

K w i e k Marek, Jak muzykuje się w Berlinie. *Kurjer Poznański*, Nr. 141 z dn. 25.III.36. Poznań.

Ł o b a c z e w s k a Stefanja, Niech przemówią z głośników najmłodsi kompozytorowie. („Polskie Radjo i polska muzyka"). *Kurjer Poranny*, Nr. 109 z dn. 20.IV.36. Warszawa.

M a k l a k i e w i c z Jan, Alban Berg, Aleksander Głazunow i Ottorino Respighi. *Kurjer Poranny*, Nr. 116 z dn. 27.IV.36. Warszawa.

M a k l a k i e w i c z Jan, Jubileusz Adama Dołżyckiego (25-lecie pracy artystycznej). *Kurjer Poranny*, Nr. 88 z dn. 28.III.36. Warszawa.

M a k l a k i e w i c z Jan, Kompozytorskie orlęta Warszawy. *Kurjer Poranny*, Nr. 102 z dn. 11.IV.36. Warszawa.

M a k l a k i e w i c z Jan, Pionierzy ruchu muzycznego. (Muzyka w Skierniewicach). *Kurjer Poranny*, Nr. 74 z dn. 14.III.36. Warszawa.

M e l c e r Wanda, Więc muzyka — ale jak? *Tyg. Ilustr.*, Nr. 13 (3, 981) z dn. 29.III.36. Warszawa. (Mowa o poziomie muzycznym Polskiego Radja).

M o e r Adam, Pochwała muzyki lekkiej. *Antena*, rocz. 3, Nr. 11 z dn. 15.III.36. Warszawa. (Por. Jaworski Michał: „O dobrą muzykę lekka").

M y c i e l s k i Zygmunt, „Harnasie" w Paryżu. *Prosto z Mostu*", Nr. 19 (73) z dn. 10.V.36. Warszawa.

N o s k o w s k i Witold i M r o z i ń s k i Jan, Kształt i barwa na poznańskich scenach. *Kurjer Poznański*, Nr. 176 z dn. 16.IV.36. Poznań.

Nowe szczegóły o Augustynie Braunie. *Kurjer Poznański*, Nr. 137 z dn. 22.III.36. Poznań. (Przyczynki do ankiety mgr. J. Dunicza).

O e m a, Życie sentymentalne Liszta. *Dziennik Polski*, rocz. 2, Nr. 136 z dn. 17.V.36. Lwów.

P a c z k o w s k i Jerzy, „Harnasie" Karola Szymanowskiego w Operze Paryskiej. *Gaz. Polska*, Nr. 126 z dn. 6.V.36. Warszawa.

P i o t r o w s k i Jan, Niezależna krytyka radjowa. *Antena*, rocz. 3, Nr. 10 z dn. 8.III.36. Warszawa.

R é g a m e y Konstanty, Jeszcze o harmonice Skrjabina. *Zet*, rocz. 4, Nr. 21, 22 i 23 (93, 94, 95) z dn. 1.IV, 15.IV i 1.V.36. Warszawa.

R é g a m e y Konstanty, Muzyka współczesna. *Mies. Literatury i Sztuki*. Styczeń — luty, 1936. Warszawa.

R e i s s Józef, Jak stary Kraków szalał. *I. K. C.*, Nr. 113 z dn. 24.IV.36. Kraków.

R e i s s Józef, Koncert na sposób amerykański. *I. K. C.*, Nr. 95 z dn. 4.IV.36. Kraków.

R y t e l Piotr, Dźwięk, materjalizm i idealizm. *Kultura*, rocz. 1, Nr. 1. Poznań.

R y t e l Piotr, Życie muzyczne i jego perspektywy. *Warsz. Dziennik Narod.*, Nr. 111 z dn. 23.IV.36, Warszawa, oraz *Dziennik Wileński*, Nr. 111 z dn. 24.IV.36. Wilno.

S i t o w s k i Zygmunt, Barokowa opera na scenie poznańskiej. *Kurjer Poznański*, Nr. 190 z dn. 24.IV.36. Poznań. (Mowa o „Juljuszu Cezarze" Haendla).

S i t o w s k i Zygmunt, Muzyka nad Brdą. *Kurjer Poznański*, Nr. 186 z dn. 22.IV.36. Poznań. (Mowa o muzyce w Bydgoszczy).

S. M., Półrocze teatralne. *Gazeta Polska*, Nr. 115 z dn. 25.IV.36 Warszawa. (Mowa o kulturze teatralnej Lwowa).

S o b i e s k i Marjan, O dudach wielkopolskich. *Oświata Pozaszkolna*, rocz. 3, Nr. 5. 1936. Poznań.

S z a m o t u l s k a Jadwiga, Aleksander Głazunow (wspomnienie pośmiertne). *Rodzina Polska*, rocz. 10, Nr. 5, maj 1936. Warszawa.

S z c z e p a ń s k a Marja, Bezcenny zabytek. (O polskiej tabulaturze lutniowej z XVI wieku). *Dziennik Polski*, rocz. 2, Nr. 136 z dn. 17.V.36. Lwów.

S z c z e p a ń s k a Marja, Lwowskie arcydzieło muzyki wielkanocnej (Marcina Leopolity). *Dziennik Polski*, rocz. 2, Nr. 102 z dn. 11.IV.36. Lwów.

S z c z e p a ń s k a Marja, Ottorino Respighi (1879 — 1936). *Dziennik Polski*, rocz. 2, Nr. 115 z dn. 26.IV.36. Lwów.

S z o p s k i Felicjan, W pół wieku po śmierci Liszta. *Kurjer Warszawski*, Nr. 94 z dn. 4.IV.36. Warszawa.

S z p a k Adam, Walka o rozbicie atomu muzycznego. *Wiedza i życie*, Nr. 3, 1936, str. 123 — 136. Warszawa.

S. W., Koncert, który nigdy nie będzie wykonany. *Kurjer Poznański*, Nr. 178 z dn. 17.IV.36. Poznań. (Mowa o koncercie skrzypc. d-moll Schumanna).

T o n e c k i Zygmunt, Preliminarz filmu (w 40-lecie powstania filmu). *Wiedza i życie*, Nr. 3, 1936, str. 146 — 157. Warszawa. (Czytelnik znajdzie szereg uwag o muzycznej stronie filmu dźwiękowego).

V a n a g s N., Muzyka łotewska. *Pion*, rocz. IV, Nr. 13 z dn. 28.III.36. Warszawa.

W e ł e s z c z u k I., Łemkowie i ich muzyka. *Dziennik Polski*. rocz. 2, Nr. 78 z dn. 18.III.36. Lwów.

W y l e ż y ń s k i A., Aleksander Głazunow. (Wspomnienie pośmiertne). *Kurjer Wileński*, Nr. 89 (3.690) z dn. 30.III.36. Wilno.

Z a l e s k i Z. L., „Harnasie" w Operze Paryskiej. *Kurjer Warszawski*, Nr. 122 z dn. 4.V.36. Warszawa.

Z i e l i ń s k i Tadeusz, Parsifal Wschodu. *Gazeta Polska*, Nr. 122 z dn. 2.V.36. Warszawa. (Mowa o operze „Kiteż" Rimskiego-Korsakowa).

Z i e l i ń s k i Tadeusz, Wiatr od morza w Warszawie. *Gazeta Polska* Nr. 79 z dn. 19.III.36. Warszawa. (Mowa o „Holendrze Tułaczu").

Z i e l i ń s k i Tadeusz, Ze świata marjańskiego. *Gazeta Polska*, Nr. 94 z dn. 3.IV.36. Warszawa. (Mowa o „Tannhäuserze").

Zjazd radjowy w Paryżu. *Antena*, rocz. 3, Nr. 12 z dn. 22.III.36. Warszawa.

W związku z artykułem p . B. Sidorowicza p. t. „Szkolnictwo muzyczne" autor wykazuje m. in. niedostateczne zainteresowanie kształcącej się muzycznie młodzieży nauką gry na instrumentach dętych dowiadujemy się, że bardzo ważną rolę w kierunku propagandy gry na instrumentach dętych spełnia „Wojskowa Szkoła Muzyczna", istniejąca przy Śląskiem Konserwatorjum Muzycznem w Katowicach. Program jej uwzględnia w bardzo szerokim zakresie grę na instrumentach dętych, a tem samem uzupełnia luki, o których wspomina p. Sidorowicz. Dzięki inicjatywie dyrektora Śląskiego Konserwatorjum, prof. Faustyna Kulczyckiego — Towarzystwo Muzyczne w Katowicach urządza w jesieni b. r. *Konkurs gry na instrumentach dętych drewnianych* (flet, klarnet, obój, fagot). Do konkursu mogą stawać osoby, które nie ukończyły 30-go roku życia (również członkowie wojskowych orkiestr). Przewidziane są wysokie nagrody pieniężne. Np. pierwsza nagroda Ministerstwa W. R. i O. P. obejmuje stypendjum na dalsze studja zagranicą. Szczegółowe warunki konkursu będą ogłoszone w najbliższym czasie. Nie ulega wątpliwości, że tego rodzaju konkurs przyczyni się do podniesienia poziomu gry na instrumentach dętych.

*

W wyniku konkursu, ogłoszonego z inicjatywy Dyr. Inż. hr. W. Sągajłło przez Kuratorjum Finansowe Akademji Górniczej, na polskie pieśni górnicze i hutnicze, otrzymał Komitet Konkursowy 11 tekstów pieśni, z których 10 otrzymano drogą konkursu, 1-ą zaś drogą zakupu tekstu.

W myśl ogłoszonych swego czasu warunków konkursu, ogłasza obecnie Kuratorjum Finansowe Akademji Górniczej drugą część konkursu, na teksty muzyczne do uzyskanych tekstów literackich.

Konkurs na tekst muzyczny jest otwarty dla wszystkich muzyków narodowości polskiej. Utwory zaopatrzone godłem, z nazwiskiem i adresem autorów dołączonemi w zapieczętowanej kopercie, należy nadsyłać pod adresem: „Konkurs pieśni górniczych i hutniczych" Prof. W. Goetel, Kraków, ul. Wibickiego 1a. Termin nadsyłania tekstów muzycznych upływa z dniem 30 czerwca 1936. Teksty muzyczne mają być opracowane jako melodje jednogłosowe lub sharmonizowane. Przewodniczącym jury całokształtu konkursu jest p. K. H. Rostworowski, Sekretarzem Gen. Konkursu — Prof. W. Goetel. W skład jury części muzycznej konkursu wchodzą: Pp. Dyr. M. Piotrowski, Prof. Dr. Z. Jachimecki, Dr. A. Jendl, Prof. A. Rieger, Prof. St. Bursa, Prof. J. Życzkowski.

Kwota ogólna nagród na część muzyczną konkursu wynosi 2600 zł. Z kwoty powyższej zostanie udzielonych 10 nagród po 250 zł. za muzykę do tekstów literackich, które otrzymały nagrodę na konkursie oraz 1 nagroda w wys. 100 zł. za muzykę do tekstu zakupionego. Teksty muzyczne nagrodzone stają się własnością Kuratorjum Finansowego Akademji Górniczej w Krakowie.

Teksty literackie rosyłać będzie oraz udzielać wszelkich informacyj w sprawie konkursu muzycznego Sekretarjat Konkursu, którego adres brzmi: Sekretarjat Konkursu na pieśni górnicze i hutnicze, Stowarzyszenie Studentów Akademji Górniczej, Kraków, Al. Mickiewicza 1.30.

OD REDAKCJI

Wydawnictwa nadesłane, z powodu braku miejsca, umieszczone będą, w następnym numerze „Muzyki Polskiej".

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ.

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka, Warszawa.